Bezieling en vorm

Essays over letterkunde

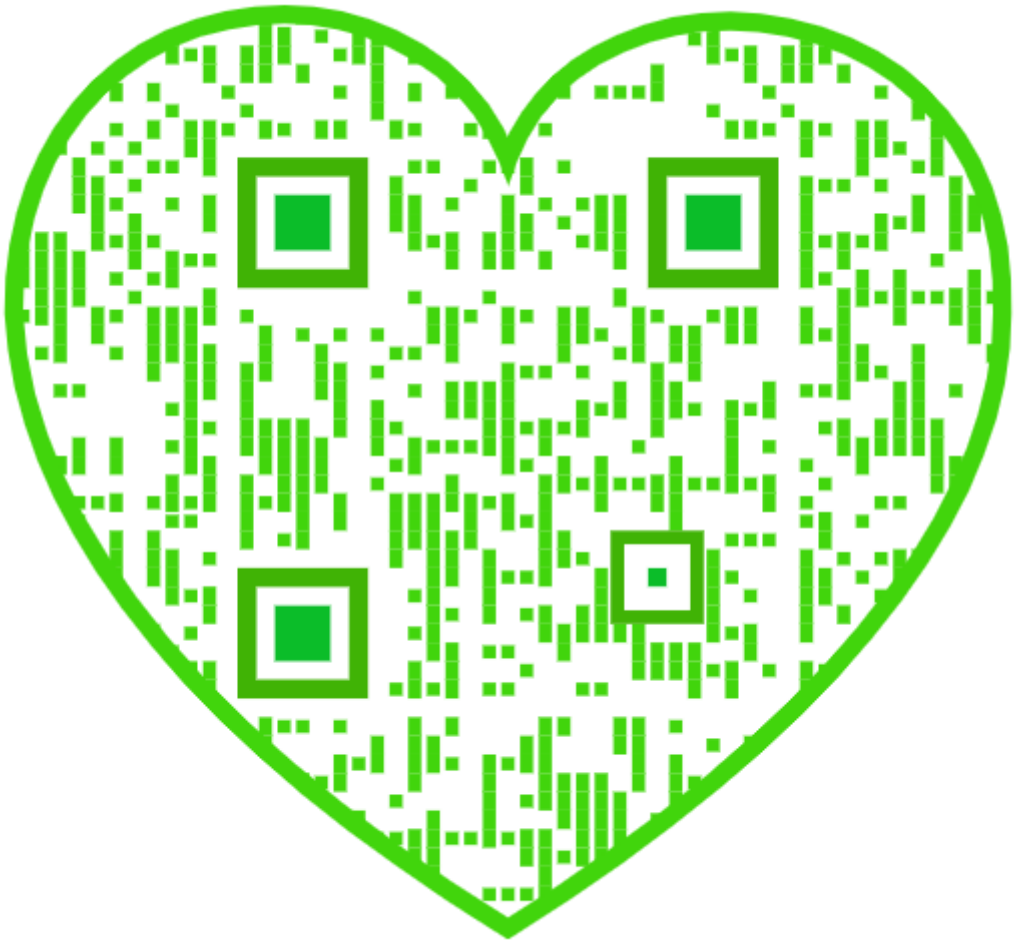
André Jolles

bron
André Jolles, *Bezieling en vorm. Essays over letterkunde*. H.D. Tjeenk Willink, Haarlem 1923

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/joll001bezi01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Aan J. HUIZINGA

‘*nullum erga me benevolentiae pignus atque indicium omisistis*.’

Voorrede

Wij kennen geen volk zonder taal en wij kennen er geen, dat niet op een of andere wijze de gesproken woorden rhythmisch indeelt, beelden gebruikt, spreekwoorden kent, verhalen vertelt en wat dies meer zij. Taal en letterkunde schijnen dus kenmerken van den homo sapiens te zijn, of fraaier gezegd, universeele voortbrengselen van de menschelijke beschaving. Wat wij ons onder zulke beschavingsproducten voor te stellen hebben - of hoe ze tot stand, komen? Goethe beschrijft het ergens.... 'wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein Drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwendig und zufällig, absichtlich und blind.' Wij kunnen hier nog bijvoegen, dat dit 'derde' zich in vormen vertoont, die constant zijn en die wij als zoodanig herkennen en onderscheiden kunnen.

Dat nu die twee, de taal en de letterkunde, tot elkaar in een zekere verhouding staan, betwijfelt niemand. Maar hoe die verhouding is - daarvan weten wij nog bitter weinig en iedere poging, haar nauwkeurig te bepalen, is tot nu toe op niet heel veel uitgeloopen.

Dit is in de eerste plaats te wijten aan het verschil in methode, waarvan zich in de negentiende eeuw aan den eenen kant de taalkunde, aan den anderen de litteratuurgeschiedenis bediende.

Hetzij de taalkunde de vormen van de taal op een bepaald oogenblik van hun ontwikkeling beschouwde, hetzij zij de wording van die vormen historisch trachtte te verklaren - zij zocht het algemeene, werkte met algemeene begrippen, poogde algemeene regels te vinden. Daartegenover ging de litteratuurhisto-

rie met voorliefde van het bijzondere uit, zij zocht minder algemeene regels, dan dat zij de eigenaardigheden van ieder afzonderlijk voortbrengsel nauwkeurig poogde te bepalen. Wat een wortel, wat een onomatopee, wat een substantief, wat flectie, ablaut, klankverschuiving is, werd, nadat het uit een samenhangend taalcomplex was afgeleid, onder algemeene wetten van vormontstaan, vormgroei en vormverandering samengevat en vervolgens aan voorbeelden gedemonstreerd. Wat daarentegen lyriek, rijm, wat een sprookje, een roman of een sonnet was, werd weliswaar uit een aantal letterkundige voortbrengselen als algemeenheid afgeleid, maar bleef in zijn definitie altijd sterk afhankelijk van lyriek, rijm, sonnetten en romans en sprookjes van bepaalde tijden en personen. Vatte de taalkunde de taal als een gemeenschapsproduct op, en schakelde zij allengs meer den invloed van het persoonlijke uit, de litteratuurhistorie zocht in ieder voortbrengsel in de eerste plaats den invloed van het individu, en zelfs waar zij algemeene invloeden, als die van ras, tijd en milieu, van maatschappij en wereldbeschouwing liet gelden, bespeurde zij de uitwerking hiervan duidelijker op den voortbrenger dan op het product. Zag de eene de taal van een taalcomplex als een geheel, de andere zag de letterkunde van een letterkundig complex als een som van eenheden - lag voor de eene de waarde in het objectieve, de andere koos overal het subjectieve. En wanneer wij nog eens naar Goethe's uitspraak omkijken en aan ‘een samentreffen van noodzaak en willekeur, van aandrift en wil, van beweging en tegenstand’ denken, valt het op, dat de taalkunde altijd den nadruk op noodzaak, aandrift en beweging legt, de litteratuurhistorie daarentegen het accent op willekeur, wil en tegenstand liet vallen.

Het schijnt echter, dat wij ons in een tijd van kentering bevinden.

In de wetenschap van de taal is, sedert de beroemde *Essai* van Bréal, de semantiek allengs een grooter plaats gaan innemen en wij gevoelen - al kunnen wij alweer nog niet zeggen, hoe - dat zij hiermee nader komt bij wat wij onder de wetenschap van de letterkunde zouden willen verstaan.

Maar zou de litteratuurgeschiedenis, om een wetenschap van de letterkunde te worden, nu niet den omgekeerden weg moeten inslaan en er zich van haar kant eens in moeten gaan verdiepen, wat al die vormen, waarmee zij zich bezig houdt, op zichzelf beteekenen, en beginnen te onderzoeken, in hoeverre die vormen, onafhankelijk van den kunstenaar die ze bezigt en het afzonderlijke kunstwerk waarin zij voorkomen, een eigen leven hebben en zich naar eigen wetten ontwikkelen?

Wij bezitten boeken, die 'De geschiedenis van den roman', 'De Attische tragedie' of 'De lyriek aan het einde van de 19e en het begin van de 20ste eeuw' heeten. Maar wij weten hoe weinig men in die boeken van het algemeene, hoezeer van voldongen feiten uitgaat. Wat is ten slotte voor hen de 'roman'? Een aantal boeken van een zekere soort die tusschen Heliodorus en Galsworthy door de heeren A en B en de dames X en IJ geschreven zijn. Wat de Attische tragedie? *De Orestie, Antigone* en *Alkestis*. Wat de bovengenoemde lyriek? Een aantal verzen van Verlaine tot Rabindranath. Kijken wij dan verder in boeken die 'Geschiedenis van de Fransche', 'de Joodsche' of 'de Nederlandsche letterkunde' heeten, dan staat het individueele nog sterker op den voorgrond. De hoofdstukken heeten 'Ronsard en de Pléiade', 'Victor Hugo' of 'Jehuda ben Halevi'. Wij gaan niet meer van de voortbrengselen maar van de voortbrengers uit, schrijven niet 'Van Lucifer tot De ondergang der eerste waereld' maar 'Van Vondel tot Bilderdijk'. En wat geschiedt in die hoofdstukken? Daar wordt het leven van mannen en vrouwen beschreven van hun geboorte af aan, dit leven wordt verklaard door afstamming, tijdsomstandigheden etcetera, en in dit leven worden hun werken gerangschikt, en uit dit leven worden die werken afgeleid, dan worden de scheppingen nog eens afzonderlijk genomen en in hun waarde besproken, in hun eigenaardigheid beoordeeld op deugden en gebreken gewezen en.... alles loopt er op uit, dat bepaalde menschen als scheppers van bepaalde kunstwerken, en bepaalde kunstwerken als scheppingen van bepaalde menschen gewaar-

deerd worden. Wij klappen het boek toe met al den eerbied die ons tegenover het individueele in een kunstenaar en een kunstwerk voegt en terdege ingeprent is - en dat is alles goed en wel, maar wij komen tot de slotsom, dat dit niet de wetenschap van de letterkunde is, die wij bedoelen.

Wij zijn de laatsten om de beteekenis van de historie te onderschatten, de allerlaatsten die iets tegen de schoonheidsleer, hetzij zij van dat gedeelte der spiegelende wijsbegeerte, wat wij aesthetica noemen, hetzij zij van de instinctiefste en subjectiefste aandoeningen uitgaat, hebben in te brengen. Wij hebben ook niets tegen de schiftende wijze van beoordeeling, die men onder k r i t i e k pleegt te verstaan. Ver vandaar, onze wetenschap kan ze gebruiken, heeft ze alle drie noodig - maar toegepast op deze wijze is geen van drieën in staat onze methode voor eenzijdigheid te vrijwaren.

Het voortreffelijke van Goethe's omschrijving, van een beschavingsprodukt schijnt ons in de negatieve formuleering te liggen: ‘ein Drittes, das w e d e r Kunst n o c h Natur, sondern beides, zugleich ist.’ Niet waar? - wij zouden de zaak dadelijk bederven, indien wij zeiden, dat die derde z o o wel kunst a l s o o k natuur was; het is geen compositum maar een resultaat; om zich zelf, d.w.z. allebeide, te kunnen zijn, moet dit derde een gedaanteverwisseling ondergaan, waarbij die twee eersten zich oplossen, vermengen en ophouden afzonderlijk te bestaan. Dientengevolge kan een wijze van beschouwing, die van een van de twee uitgaat, nooit tot juist begrip van het derde geraken.

Daar ligt het zwakke punt in onze wetenschap. Door een eenzijdigen nadruk op willekeur, wil en tegenstand, is zij tot haar begrip litterair ‘kunstwerk’ gekomen; onder den invloed van zekere geestesstroomingen, die een zonderling zwak voor het individueele hebben, tot haar begrip ‘dichter’. Die twee begrippen sluiten haar in zekeren zin van het begrip ‘letterkunde’ af. Wie de letterkunde als een geheel van kunstwerken en voortbrengsels van kunstenaars opvat, kan de letterkunde in haar

eigenlijke beteekenis als beschavingsproduct niet bereiken - zelfs niet, wanneer hij uit die kunstwerken hier en daar eenige algemeene regels afleidt.

Daar nu echter - zooals wij reeds zeiden - de beschavingsproducten herkenbare vormen aannemen, of, om nog eens met Goethe te spreken: daar ‘die höchste Operation der Natur und Kunst die Gestaltung’ blijft - schijnt het ons, dat een van de middelen tot beter inzicht in een nauwkeuriger onderzoek van die vormen bestaat in een scherper scheiding tusschen dat, wat in een letterkundig voortbrengsel aan de bezieling van den dichter, en dat, wat aan het wezen, het eigen leven en de ontwikkeling van den vorm moet worden toegeschreven.

Of dit in deze essays overal geschied is? Ook waar het niet het geval mocht zijn, verzoekt de schrijver ze als een poging in die richting te willen beschouwen - of althans als een symptoom van de kentering.

Juli 1923.

De facetie van Guido Cavalcanti

I

In de laatste helft van de dertiende eeuw, toen er in Florence nog niet zooveel rijke parvenus woonden als in het begin van de veertiende, hadden in verschillende buurten van de stad de edellieden een soort van vereenigingen opgericht met een beperkt aantal leden. De leden, die allen welgesteld moesten zijn, noodigden elkaar uit, zoodat de eene vandaag, de andere morgen open tafel hield. Kwamen er adellijke vreemdelingen naar Florence, dan verleenden zij hun gastvrijheid. Ten minste eenmaal 's jaars hielden zij in gelijke kleeding een optocht door de stad, en op hooge feestdagen of wanneer de blijde tijding van een overwinning in de stad doordrong, gaven zij een tornooi. Een van deze clubs werd gepresideerd door een zekeren Messer Betto Brunelleschi, die de grootste moeite gedaan had om Guido, den zoon van Messer Cavalcante de Cavalcanti over te halen eveneens lid te worden. Daar was reden genoeg voor. Ten eerste was Guido een van de grootste wijsgeeren van de wereld en een van de beste kenners van de natuurwetenschap - maar dat kon de vereeniging niet heel veel schelen; ten tweede echter was hij een buitengewoon aangenaam en wellevend man, die uitmuntte in al wat ridderlijk was, en ten derde was hij schatrijk en verstond de kunst, menschen, die hij de moeite waard vond, te eeren. Maar het wilde niet lukken. Guido had andere dingen te doen; hij dacht over moeilijke vraagstukken na, ging niet veel met menschen om en daar hij het op eenige punten met de Epicuristen eens scheen te zijn, fluisterde het volk, dat al zijn be-

spiegelingen ten doel hadden te bewijzen dat er geen God bestaat.

Op een goeden dag, dat Guido zijn gewone middagwandeling van Or San Michele over den Corso degli Adimari naar San Giovanni gedaan had, en juist tusschen de marmeren sarkophagen die daar vroeger waren en die later naar Sta Reparata gebracht zijn, en de gesloten deur van het Baptisterium stond, kwamen Messer Betto en zijn vrienden toevallig aanrijden. De wijsgeer zat in de klem - de ruiters besloten hem een weinig te plagen. Zij gaven hun paarden de sporen en overvielen hem onder het geroep: ‘Guido, lid van onze vereeniging wilt gij niet worden, maar wat hebt gij eraan, wanneer gij bewijzen kunt, dat er geen God is?’ Guido, die zag dat hij ingesloten was, antwoordde dadelijk: ‘Mijne heeren, in uw eigen huis, kunt gij mij zeggen wat gij wilt,’ en terwijl hij zijn hand op een van de tamelijk groote sarkophagen legde, sprong hij, behendig als hij was, naar den anderen kant en ging zijns weegs.

De edellieden keken elkaar verbaasd aan. Guido moest zijn verstand verloren hebben. Hun huis? De plek waar zij zich bevonden was niet meer hun eigendom, dan dat van ieder ander burger van Florence. Toen nam Messer Betto het woord: ‘niet Guido, gij zijt het, die uw verstand verloren hebt, wanneer gij hem niet begrijpt. Op de hoffelijkste manier heeft hij ons in een paar woorden de grootste beleediging van de wereld gezegd. Ziet om u heen, deze sarkophagen zijn het huis van de dooden, en wanneer hij zegt dat zij ons huis zijn, beteekent dit, dat wij en andere domme en onbeschaafde lieden dood zijn, vergeleken bij hem en al wie wijs is; ja wij zijn erger dan dood en daarom bevinden wij ons hier in ons eigen huis.’

Toen begrepen zij wat Guido had willen zeggen, zij schaamden zich, lieten hem voortaan met rust en hielden Messer Betto voor een scherpzinnig en verstandig man.

Dit verhaal laat Boccaccio in den Decamerone op den zesden dag door Elisa, de koningin, vertellen.

De litteraire soort waartoe het moet gerekend worden, plegen wij facetie te noemen.

II

Het adjectief *facetus* heeft in de oudheid betrekking op het lichaam en op den geest, op personen en dingen; het is synoniem met *bellus, magnificus* of met *elegans* en *urbanus* en staat in tegenstelling tot *gravis*, maar ook tot *profusus, ineptus* en *rudis*; het schijnt meer een wijze van zich uit te drukken, dan een wijze van zijn en wordt dientengevolge met voorliefde van dichters en redenaars gezegd. Het substantief *facetia* sluit zich hierbij aan; het wordt nog meer dan het adjectief voor een zekere manier van spreken gebruikt en is zoowel synoniem met *venustas* en *urbanitas* in het algemeen, als met *jocus, lepus* en *urbane dictum* in het bizonder.

In het Latijn van de Renaissance en het Humanisme worden die twee bijna uitsluitend voor die manier van spreken gebezigd: *facetia* is het snedige antwoord; *facetus* is de hoedanigheid van een man die de 'kunst' verstaat een snedig antwoord te geven.

Want het is een kunst.

Een kunst waarvoor men aanleg hebben kan, maar een kunst die men moet oefenen. Ieder weet hoe eenige soorten van taalkundige grappen, woordspelingen, zinswendingen enz. in bepaalde kringen opkomen, hoe ze mode worden, hoe ze zelfs tot een vervelende ziekte kunnen ontaarden. Hiermede kunnen wij de *facetia* in de Renaissance tot op zekere hoogte vergelijken. Wil men het een gezelschapsspel noemen? - mij wel; maar men mag met dit woord niet de ijdelheid van onzen tijd verbinden, die aan bonmots weinig waarde hecht: er mag geen verachting uit spreken voor een anderen tijd, die zich met zulke dingen bezig houdt. Wie zich een denkbeeld wil maken van den ernst, waarmee deze kunst beoefend, de vaardigheid, waarmee dit spel gespeeld werd, leze, wat op het einde van de 15e eeuw Jovianus Pontanus in zijn boek *De sermone* schrijft. Pontanus is een dichter en humanist, die door ieder, die de Renaissance bestudeert, gelezen en geplunderd wordt, maar van wien wij eigenlijk nog geen volledig levensbeeld hebben; zijn traktaat *De ser-*

mone is een theoretische verhandeling over de kunst van het Gesprek - niet te verwarren met de kunst der welsprekendheid. Het is een van die boekjes, die ons in den beginne vreemd, of langdradig lijken, maar die ons op den duur doen voelen hoe arm en onbeholpen onze eigen beschaving op sommige punten is. Bovendien krijgen wij door dit traktaat gelegenheid in letterlijken zin iets van de Renaissance te ‘hooren’. Het is een fout van onze kultuurhistorische methode - een fout die door gebrek aan kennis en belangstelling in metriek en muziekgeschiedenis vergroot wordt - dat wij zoowel ten opzichte van tijden als van personen te zeer optisch en te weinig akoustisch te werk gaan. Ik bedoel niet, dat wij te veel schilderijen zien en te weinig boeken lezen. De fout ligt dieper. Ook uit hetgeen wij lezen, het mag een kroniek of een gedicht zijn, stijgt voor de meesten van ons niet veel anders dan een zichtbaar beeld op. Nu zijn er tijden en personen, die men optisch benaderen kan, maar er zijn anderen van wie wij met Vondel zeggen:

> 't Onzichtbre kent men slechts door d'ooren.
> Wie Anslo zien wil moet hem hooren.

Wij kunnen, om een klein voorbeeld te noemen, Abélard en Camille Desmoulins vrij wel ‘zien’, maar wij moeten, geloof ik, Bernard van Clairvaux en Robespierre ‘hooren’ om ze te begrijpen. Wat de Renaissance betreft, hebben de leerlingen van Jacob Burckhardt misschien hun oogen wat al te zeer ingespannen en hun ooren wat al te zeer verwaarloosd - zoo wordt bij voorbeeld het Spaansch-Italiaansche mengsel van de geheele familie Borgia veel duidelijker, wanneer wij het van den akoustischen kant benaderen. In Pontanus hooren wij iets van de stem van de Renaissance; wij merken hoezeer het Humanisme een ‘gesprek’ is geweest. Wanneer wij hem uitgelezen hebben, beginnen wij iets van de charme te begrijpen, die de omgang met mannen als Erasmus moet gehad hebben. Inderdaad, wie zijn ooren open doet, hoort in den grooten Rotterdammer een prachtexemplaar van de soort ‘homo facetus Joviani’.

Zonder al te diep op *De sermone* in te gaan, wil ik even aanstippen, dat volgens Pontanus de psychische waarde van het gesprek in de ontspanning ligt. Op zijn eerste bladzij, en later nog vaak genoeg, deelt hij ons mee, dat hij niet *de sermone oratorio aut poetica* schrijft, maar dat hij zich tot de taal bepaalt, die *ad relaxationem animorum pertinet, atque ad eas quae facetiae dicuntur, id est ad civilem quandam urbanamque consuetudinem, domesticosque conventus hominum inter ipsos: non utilitatis tantum gratia convenientium, sed jucunditatis refocillationisque a labore ac molestiis*. Hij stelt verder de verhouding vast van den *facetus* tot den *blandus*, den *urbanus* en vele anderen, en geeft bij de bespreking van de deugden en de fouten een aantal begripsbepalingen, die zeker niet minder scherp en geestig dan die van la Bruyère zijn een waaraan huidige karakterologen gerust een lesje kunnen nemen.

Wanneer wij ten slotte van de gesproken taal naar de litteratuur overgaan, gebruiken wij het woord *facetia* voor een litterairen vorm. We bedoelen ermee: een anekdote waarin een of andere uiting van een *homo facetus* vastgehouden wordt. In deze beteekenis brengen wij het meestal in verbinding met Poggio, wiens Latijnsche aardigheden al spoedig na hun verschijnen den naam *facetiae* kregen, Poggio verzamelde de grappen, die de pauselijke beambten te Rome in zijn tijd elkaar 's morgens in een afgesloten vertrekje - hij noemt het *Bugiale, hoc est mendaciorum veluti officina quaedam* - plachten te vertellen, en vertaalde ze in het Latijn. Zijn doel was tweeledig. Ten eerste zocht hij evenals Pontanus een *relaxatio animi*; in zijn inleiding zegt hij: *honestum est enim ac ferme necessarium, certe quod sapientes laudarunt, mentem nostram variis cogitationibus ac molestiis oppressam, recreari quandoque a continuis curis, et eam aliquo jocandi genere ad hilaritatem remissionemque converti*. Dat dit bundeltje niets met welsprekendheid te maken had, wordt nog eens uitdrukkelijk gezegd. Maar ten tweede was het een philologisch experiment: Poggio wilde probeeren in hoeverre kwinkslagen van dit soort, die natuurlijk van de volkstaal uitgaan, in het Latijn mogelijk waren. *Ego quidem experiri volui, an multa quae*

Latine dici difficulter existimantur, non absurde scribi posse viderentur, in quibus cum nullus ornatus, nulla amplitudo sermonis adhiberi queat, satis erit ingenio nostro, si non inconcinne omnino videbuntur a me referri.

Behoort nu de 'kunst van het gesprek' tot de denkbeelden van de Renaissance, met dit soort van proeven staan wij op eens midden in het Humanisme. Alweer vallen lichtstralen op Erasmus: wat zijn de *Adagia* en de *Colloquia* anders dan experimenten in de zelfde richting? Tot de groote opgaven van het Humanisme behoort in de eerste plaats het begrijpen en het regelen van de verhouding van de volkstaal tot de klassieke talen. De geheele humanistische opvoedkunde, van de *Pappa puerorum* tot het schooldrama, berust op dien grondslag.

Poggio noemde oorspronkelijk deze anekdoten *confabulationes*, maar al spoedig kregen zij den naam *facetiae*. In zijn tweede Invectief tegen Valla zegt hij zelf: *sed quid mirum, facetias meas, ex quibus liber constat, non placere homini inhumano, vasto, stupido, agresti, dementi, barbaro, rusticano*. Wanneer wij nu echter in het boekje bladeren, zien wij, dat onze vertaling *facetia* = snedig antwoord of geestig gezegde, hier ontoereikend schijnt. Wij vinden ten eerste een aantal grappen, die meer op korte novellen lijken en waarin ten eenen male geen antwoord of gezegde voorkomt, ten tweede vertelsels, waarin het antwoord niet geestig, maar integendeel dom of belachelijk is. Ook Pontanus kent dit slag: *dictorum autem genera facimus duo, unum quod risum tantum moveat, alterum quod approbationem*. Wij kunnen dit wel zoo verklaren, dat in dit geval niet de persoon uit de geschiedenis de *homo facetus* is, maar de persoon, die te rechter tijd zulk een grap weet te vertellen, maar het is niet te ontkennen, dat hier reeds het woord *facetia* de beteekenis van grap in het algemeen begint te krijgen. Pontanus voelt dit, en hij voert voor de bedrevenheid in de kunst van het gesprek het nieuwe woord *facetudo* in; de verantwoording voor dien vorm kome op zijn humanistenhoofd.

Die laatste beteekenis heeft het in tijden, toen de kunst van

het gesprek in verval kwam, of een anderen vorm aannam, behouden: *une facétie* is op het oogenblik *une grosse plaisanterie que quelqu'un dit ou fait pour égayer*.

Wij hebben tot nu toe niet van de middeleeuwen gesproken. Hier krijgt het woord een geheel ander aanzien. Aan den eenen kant wordt, voortgaande op een etymologische vergissing, die al in de oudheid voorkomt, *facetia* met *facundia* verward en beteekent welsprekendheid; aan den anderen behouden *facetus, facetia, facessia* etc. hun algemeene, niet met de taal samenhangende, beteekenis; zij beduiden *urbanus, elegans* of ook *bonis artibus et studiis expolitus*. In oude glossaria vinden wij het substantief door *courtoisie* of *debonnaireté* vertaald. De kunst waarvan ons Pontanus vertelt, bestaat hier niet. Natuurlijk ontbreken in de middeleeuwen menschen, die een snedig antwoord kunnen geven, evenmin als andere, die in dit gezegde vermaak scheppen - zij ontbreken trouwens nergens waar de taal een zekere ontwikkeling bereikt heeft. Maar dit zijn spontane gevallen; de kunst van het gesprek wordt als zoodanig niet beoefend, zijn psychische waarde als *relaxatio animi* niet begrepen. De *homo facetus* die ons in *De sermone* geschilderd wordt en die wel waard is, dat men hem eens uitvoeriger behandelt, is een produkt van de Renaissance.

III

Toen Aristoteles zijn beschouwingen over de dichtkunst doceerde, lagen de groote dichters achter hem. De verhouding van Humanisme en Renaissance laat zich hier en daar met die van den Stagiriet tot de voorafgaande kunst vergelijken - ook Pontanus geeft de wijsgeerige theorie van wat de Renaissance in de praktijk gegeven had.

In het voorwoord van de novellenverzameling die aan den Decamerone voorafging, de *Cento novelle antiche*, staat heel in het kort veel van wat Pontanus in zijn zes boeken *De sermone* opschreef. Hier wordt gezegd dat deze vertelsels *fiori di parlare*

zijn, dat men, wanneer het God niet mishaagt, spreken kan *per rallegrare il corpo et sovenire et sostentare etc.* - zoodat ten slotte dit boekje een soort van hulpmiddel blijkt voor beschaafde lieden, die de kunst van het gesprek willen leeren.

Nog duidelijker zien wij die kunst in den Decamerone zelf. Op den eersten dag worden al dadelijk een aantal geschiedenissen verteld, die tot de facetiën behooren en de vertellers onderhouden zich met elkaar over dit genre. Filostrato (I.7) vergelijkt den man, die op zijn tijd een snedig antwoord vindt met een boogschutter, die een vast of een beweeglijk doel weet te raken. Pampinea, de koningin (I.10), noemt een kort en geestig gezegde iets als sterren in den nacht of bloemen op de groene lentewei. - Juist omdat het kort is, past het voor een vrouw nog beter dan voor een man.... en zij maakt van de gelegenheid gebruik, om een aardig klein pleidooi voor haar zusters te houden, die deze kunst verstaan en de vrouwen te bespotten, die gelooven, dat het een teeken van onschuld is, wanneer zij noch met vrouwen, noch met mannen praten kunnen: alsof er geen andere eerbare vrouwen op de wereld zijn, dan die alleen met hun dienstmeisje, met de waschvrouw, met de vrouw van den bakker kunnen spreken!

Maar de eigenlijke dag van de facetie is de zesde dag. Elisa heeft het thema gekozen: er moet verteld worden van menschen, die *con alcuno leggiadro motto tentato si riscotesse, o con pronta risposta o avedimento fugisse perdita, pericolo, o scorno*. Filomena begint en herhaalt met bijna dezelfde woorden, die Pampinea op den eersten dag bezigde, de vergelijking van de sterren, de bloemen en wat er op volgt. Dan komen de vertelsels. Wie Boccaccio kent, begrijpt al, hoe keurig en verstandig ze zijn uitgezocht; het is een staalkaart van de verschillende soorten. Eerst komt de scherts van Madonna Oretta met den ridder, die de kunst van vertellen niet verstond. Vervolgens bewijst Pampinea door de geschiedenis van Cisti, den bakker, dat ook eenvoudige lieden wel een snedig woord vinden. Indien er onder mijn lezers iemand is, die er zijn zinnen op gezet heeft, de beteekenis van het woord

natura in de Middeleeuwen en de Renaissance te ontcijferen - laten wij zeggen van Thomas Aquinas tot Dürer - dan raad ik hem aan, de inleiding van deze anekdote, waar over de verhouding van *Natura* en *Fortuna* gesproken wordt, eens nauwkeurig te lezen. Daarna vult Lauretta, wat vroeger gezegd is, nog aan: een scherts moet bijten, maar zij moet bijten als een lam, niet als een hond; bijt zij als een hond, dan is het geen scherts maar een beleediging - *villania* -; slechts den door een hond gebetene duidt men het niet euvel, wanneer hij op dezelfde manier terugbijt. Getuige de geschiedenis van Monna Nonna de' Pulci en den Bisschop van Florence. Weer iets, wat wij later bij Pontanus vinden: de *moderatio* is een deugd, die hij zeer op prijs stelt en hij maakt verschil tusschen een lastige, kwaadaardige grap die *in rixem spectat ac contentionem*, en een grap die vermaakt, *ac familiariter jocatur*; van de eerste zegt hij: *ut sit mordax et dentatum*, van de tweede: *ut sit omnino jocosum et liberale*. Met de vierde geschiedenis van Chichibio, den kok, toont Neifile aan dat de Fortuin domme menschen in hun angst dikwijls woorden in den mond legt, die ze anders nooit zouden gevonden hebben, Pamfilo bewijst, dat ook leelijke menschen groote geestesgaven kunnen hebben met de kleurige, vermakelijke geschiedenis van Giotto en Messer Forese da Rabatta. Fiammetta geeft weer een nieuwe soort van facetie en vertoont ons even een gezelschap van jonge Florentijnen, waar Michele Scalza met zijn paradox over de Baronci een weddenschap wint. Filostrato beweert, dat de kunst van het *ben parlare* het schoonste is, als de nood aan den man komt en zij niet alleen de toehoorders laat lachen, maar ons voor dood en schande bewaart en vertelt van Madonna Filippa. Emilia zegt, dat wie verstandig is, uit een geestigen zet een goede leer kan trekken, wat het domme nichtje van Fresco da Celatico niet doet. Nu blijft, daar Dioneo het laatste woord moet hebben, alleen nog de koningin over; zij zet de kroon op het werk met een facetie *nella conclusione della quale si contiene un si fatto motto, che forse non ci se n'è alcuno de tanto sentimento contato*. Ten slotte komt om de vrienden weer in vroo-

lijke stemming te brengen de onsterfelijke, onovertreffelijke preek van Broeder Cipolla.

Maar de fraaiste en diepzinnigste geschiedenis blijft die van de koningin: de facetie van Guido Cavalcanti. Boccaccio zegt het en wij zijn het volkomen met hem eens.

Brachten de andere verhaaltjes ieder een nieuw genre, hier vinden wij er twee vereenigd. Het gezegde van Guido verbindt het bijten van het lam met het bijten van den hond, het is beleedigend, diep beleedigend, maar het beleedigt in een zeer beleefden, in een bevalligen vorm. Het draagt zijn titel met recht: *Guido Cavalcanti dice con un motto honestamente villania a certi cavalier fiorentini*. Het is een facetie van ander allooi dan de snedige zet van Cisti den bakker, de dwaasheid van Chichibio den kok, of de studentikoze beweringen van Michele Scalza - het is de uiting van een geestig denker, van een man die vroolijk en hoffelijk is en die de kunst van het gesprek verstaat: *fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante huomo molto, e ogni cosa, che far volle ed ad gentile huom pertinente, seppe meglio che altro huomo fare*.

Het is meer. Het is in de hoogste mate le mot de la situation. Guido Cavalcanti - wij behoeven het nauwelijks te zeggen - behoort tot die groep van dichters en wijzen, die Italië, die de wereld een nieuwe kunst hebben gebracht, ja, hij is het middelpunt van die groep; iets ouder dan Dante, is hij diens boezemvriend - *primo amico* - zijn voorbeeld; geen enkel gedicht is door de tijdgenooten zoo bewonderd als Guido's *Donna mi prega, perch'io voglio dire*. De mannen tot wie hij spreekt zijn Florentijnen met ouderwetsche, edele zeden, maar die voor alles, waarmee zich Guido bezig houdt, weinig belangstelling koesteren. Tusschen die twee partijen - de heeren voelen het bij eenig nadenken zelf - ligt een afgrond. Met harde woorden wordt het uitgesproken: aan den eenen kant staan de *huomini scientati*, - wij moeten hier aan het woord wetenschap een ruimer beteekenis hechten dan wij gewend zijn - aan den anderen de *huomini idioti et non litterari*. Die afgrond wordt door Guido

gekenschetst met een naam, die te eigenaardiger klinkt naarmate wij hem in verband brengen met de wijsgeerige spreekwijze van dien tijd: hij noemt hem Dood.

Mij dunkt de naarstige geleerden, die tegenwoordig bezig zijn overal in de geschiedenis en haar bronnen, feiten en plaatsen te zoeken, die de uitdrukking Wedergeboorte of *Rinascimento* in den tijd zelf, waarvoor wij ze gebruiken, illustreeren of ophelderen, hebben deze novelle overgeslagen. De uitingen van Dante en Petrarca, de symbolisch-liturgische handelingen van Rienzo zijn zeker belangrijk, maar waar vinden wij een tweede beeld, dat zoo kleurig en levendig vertoont, waar hooren wij een stem die het zoo duidelijk verkondigt, hoe zich de *scientati* - nog eens, dit woord omvat de geheele vlucht van den menschelijken geest - voelden tegenover het verleden en tegenover hun tijdgenooten, die eigenlijk tot dit verleden hoorden? - ‘Gij zijt de dooden, wij’ - het staat er niet uitdrukkelijk, maar aan het bewijs uit het negatieve ontbreekt toch geen schakel - ‘wij zijn de levenden, de herborenen’. Inderdaad het woord ‘dood’ wat wij hooren, het woord ‘leven’ wat wij met zekerheid vermoeden, heeft in dien mond wel een zeer onmiddeleeuwschen klank.

Konrad Burdach, een van de onvermoeide zoekers waarvan wij zoo even spraken, zegt ergens: ‘Nichts ist irriger, als die Renaissance, wie es so oft geschieht, in eine innere Verbindung mit dem Rationalismus zu bringen, sie gar die Mutter der Aufklärung zu nennen’. - Volkomen juist, maar onze anekdote mag bewijzen, hoe oud die vergissing is. De ouderwetsche heeren, die Cavalcanti wilden plagen, waren blijkbaar van dezelfde meening, toen zij hem toeriepen: ‘Guido, wat hebt gij er aan, wanneer gij bewijzen kunt, dat er geen God is?’ Zij hielden - en geen wonder - den man, die zich met bespiegelingen, die aan de leer van Epicurus grensden, ophield, voor een soort van ‘Aufklärer’. Of zij, toen zij zijn opvatting over dood en leven hoorden, van hun waan genezen waren? Hoe dit zij - wat hier achter het oude Baptisterium in den vorm van een facetie gezegd wordt, is een nieuw geluid. Hier spreekt een man, die zich be-

wust is, dat een tijdperk afgesloten achter hem ligt, dat een ander is aangebroken. Is het niet of wij in de vaak geciteerde, uitdagende woorden, die Hutten twee eeuwen later schrijft: *O saeculum! o literae! Juvat vivere.... vigent studia, florent ingenia. Heus tu, accipe laqueum, barbaries, exilium prospice*, een echo hooren van de trotsche *villania* van den Florentijn?

Dood - Leven; oude tijd - nieuwe tijd. Kijkt eens naar de muren van het Campo Santo te Pisa; gij vindt er drie jonge ridders, die - het blijkt uit een ander deel van de schildering - de wereldsche vermaken niet versmaden; zij rijden een eenzaam pad en op eens blijven de schichtig geworden paarden staan; daar liggen in hun doodkisten drie lijken, beknaagd van maden, in staat van ontbinding of bijna reeds tot geraamte verdroogd; een oude kluizenaar staat er bij, zijn gebaar zegt: 'dit is uw voorland, wat gij hier ziet, zult gij zijn, denk er aan wanneer gij uw pronkkleed aantrekt, of uw paard onder u voelt trappelen.' - 'Renaissance', zegt gij, en de kunst van den schilder, die Giotto zoowel als de Sieneezen bestudeerd heeft, geeft u gelijk. Maar de inhoud? Stond de jonge schilder van dit tafereel toch eigenlijk niet aan de zijde van de ruiters die Guido foppen wilden, en was het de Renaissance wel gelukt met de behendigheid van den dichter ook over deze sarkophagen heen te springen? Dood en Leven - wie bedenkt, dat maar heel weinig tijd tusschen het schilderen van dit fresco en het opschrijven van de facetie ligt, krijgt het gevoel, dat de begrippen hier het vermaarde kinderspel van boompje-verwisselen spelen.

IV

Het woord staat bij Boccaccio - mogen wij aannemen, dat Guido Cavalcanti het werkelijk gesproken heeft? Er bestaat, wanneer men niet sceptisch of hyperkritisch wil zijn, eigenlijk geen grond hieraan te twijfelen. Wel pleegt Boccaccio oude geschiedenissen, die hij ergens gehoord of gelezen heeft, waar het kan, in een kleed van zijn eigen tijd en zijn eigen omgeving te

steken, wel zijn ten minste negentig van zijn honderd novellen reeds voor hem ‘typisch’ in de wereldlitteratuur, maar juist omdat de meesten zoo algemeen verspreid zijn, is het voor die enkele uitzonderingen des te waarschijnlijker, dat zij niet ‘typisch’ waren. Ook onder de facetiën zijn er ‘typische’ gezegden, die aan een aantal groote mannen worden toegeschreven, die als het ware door de wereld dwalen en telkens een plekje of een persoon zoeken, waarop zij zich kunnen neerzetten, maar tot dit soort hoort onze geschiedenis niet. Zij komt, behalve hier, nergens in de litteratuur voor - trouwens, zij zou in een anderen mond, op een anderen tijd haar beteekenis verliezen.

Tusschen de gebeurtenis en den tijd van den Decamerone liggen een zeventig jaar - een lange tijd, maar toch niet te lang om de heugenis te bewaren aan woorden en daden van een man, dien Boccaccio naast Dante het meest bewonderde, van een kunstenaar, van wiens kunst de zijne een afstammeling was. Wat in onze geschiedenis van Guido verteld wordt, komt overeen met wat wij uit andere bronnen weten, zelfs Guido's behendigheid in het hardloopen en springen wordt door Dino Compagni in een sonnet geroemd; de Guido van wien hier gesproken wordt, is geen ander dan de Guido, dien de oude Epicurist Cavalcante Cavalcanti - verdoemder nagedachtenis - in de Hel aan Dante's zijde zou willen zien en die, volgens den dichter, misschien Virgilius als leidsman zou versmaden. Bovendien doet Boccaccio hier alles wat hij kan om de plek, waar de gebeurtenis plaats greep, precies te beschrijven. De plaatsbeschrijving is in de novellen altijd goed - maar hier is zij toch bijzonder nauwkeurig: Guido staat, nadat hij zijn gewone wandeling van Or San Michele over den Corso degli Adimari naar San Giovanni gedaan heeft, tusschen de porfieren zuilen, de gesloten deur van het Baptisterium en de sarkophagen; hij kan dus schijnbaar niet ontsnappen. Nu wist echter de tijdgenoot van den Decamerone, die het plein evengoed kende als een Amsterdammer den Dam, dat er daar in 1350 geen sarkophagen te vinden waren, daarom moest gezegd worden, dat men die oude

kisten sedert opgeruimd had en dat zij nu, iets verder op, bij Sta-Reparata lagen. Alles opdat de lezer niet zou gelooven, dat de historie niet waar was. Ten slotte krijgt de edelman, die het eerst het raadsel van de Renaissancesfinx oplost, juist door die scherpzinnigheid een zekere beroemdheid en hierdoor wordt het waarschijnlijk, dat Messer Betto Brunelleschi en zijn kornuiten de geschiedenis, al strekte zij hun niet tot eer, toch vaak verteld hebben.

Kortom bij het: *Signori voi mi potete dire a casa vostra cio che vi piace*, komt een ‘se non è vero etc.’ niet te pas; de facetie is al te treffend om niet waar te zijn. En wanneer zij waar is - dan hooren wij hier het eerste en het oudste krijgsgeschreeuw van de generatie die zich herboren voelde, dan geeft deze plaats het vroegste bewijs van een bewust *Rinascimento*, van een nieuw leven.

Tot wien of hoe ver die leus doorgedrongen is, laat zich niet gemakkelijk bepalen.

Tegelijk met den nieuwen inhoud vertoont zich hier de nieuwe vorm, en de weg van een vorm is in de geschiedenis heel wat beter na te gaan dan die van een begrip. De Italiaansche kunst van het gesprek hangt, afgezien daarvan, dat het snedige antwoord een algemeen verschijnsel is, samen met dichterlijke spelen, die bij de provençaalsche zangers in zwang waren en die voor een deel over Sicilië, voor een deel onmiddellijk naar Toscane kwamen. Ook die spelen hebben weer iets algemeens, zij zijn verwant met een aantal vormen van dichterlijke vraag-en-antwoordspelletjes, die wij in de Japanschet Tanka, het Duitsche Schnadahüpfeln of bij de natuurvolken vinden. De tenzonen, contrasti en hoe ze verder heeten mogen, worden nu door den *dolce stil nuovo* als poëtische vormen overgenomen, maar daarnaast ontwikkelt zich een meer spontane variëteit, die van het geestig gesprek: de facetie. Bij Guido Cavalcanti zien wij die twee naast elkaar. Voorloopig houdt zich de nieuwe kunst aan de landstaal, blijft Italiaansch, maar een paar eeuwen later zien wij, hoe min of meer paedagogische stroomingen zich ervan

meester maken en zij overhelt naar het Latijn. Terwijl de herinnering aan haar oorspronkelijke beteekenis voortleeft in de latere Italiaansche novelle en al wat daarmee samenhangt tot Lyly en Shakespeare toe, krijgt zij in de andere taal een andere taak en wordt - hoewel ook in dit Latijn weer kiemen voor nationale ontwikkelingen liggen - internationaal. Zoo zien wij bij Heinrich Bebel en Erasmus de kunst van het gesprek in haar veranderden vorm als wereldtaal.

Het schijnt mij, dat wij de historische terminologie geen geweld aandoen, wanneer wij hier een onderscheid maken tusschen de renaissance-facetie en de humanistische facetie, en zeggen dat Poggio en Pontanus op de grens tusschen die beiden staan. Misschien wordt dat onderscheid nog duidelijker, wanneer wij bedenken hoe belangrijk de facetie voor de ontwikkeling van het drama geweest is, en wanneer wij onderzoeken of er in de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw niet een dergelijke tegenstelling tusschen klucht en comedy kan gemaakt worden. Maar dit zou te ver voeren; het is voldoende wanneer wij van een zeer verwikkeld kluwen althans een paar draadjes uit de war gebracht hebben.

Het amor-visioen in de Vita Nuova

Piacevoli donne assai son coloro, che credono amor solamente da gli occhi acceso le saette mandare, coloro schernendo, che tener vogliono, che alcuno per udita si possa innamorare, li quali essere ingannati assai manifestamente apparirà in una novella, laqual dire intendo.

Wanneer ik een commentaar bij den *Decamerone* moest schrijven, zou ik hier bij de inleiding tot de vierde novelle van den vierden dag een lange ‘aanteekening’ maken - nu dit niet het geval is, wil ik eenige losse gedachten met dit zinnetje verbinden.

I

Wat Elisa, de vertelster van de treurige geschiedenis van Gerbino, hier zegt, heeft betrekking op een ouden wijsgeerigen strijd, waarover al veel gezegd is, den strijd over het wezen van de Liefde. De Provençaalsche troubadours en de Italiaansche schrijvers van het Dugento hebben ijverig nagedacht over het probleem, hoe de liefde ontstaat. Andreas Capellanus, die omstreeks 1200 zijn beroemd traktaat over de liefde schreef, is van meening, dat zij - hij spreekt van de liefde van man en vrouw - door het gezicht tot stand komt: *amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*. Wat de oogen zien, begint het hart te begeeren, *ex sola cogitatione, quam concipit animus ex eo, quod vidit, passio illa procedit*. Hij gaat zelfs zoo ver te beweren, dat blinden de liefde niet kennen, *caecitas impedit amorem, quia caecus videre*

non potest, unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem, ergo in eo amor non potest oriri, sicut plenarie supra constat esse probatum. Dat kerkelijke schrijvers het hiermee niet eens waren, is niet te verwonderen: in een verhandeling *De amore et dilectione Dei* schrijft Albertanus van Brescia, omstreeks 1238: *et entra l'amor di Dio ne la mente degli uomini per l'orecchie, per spiramento di Dio. Et, secondo che la Vergine sempre Maria, odendo coll' orecchie l'annunziazione dell'angelo, concepette lo figliuolo di Dio Segniore nostro, così l'amor di Dio e la sua dileczione entra pergli orecchi*. Die andere liefde waarover de lichtzinnige kapelaan spreekt, noemt Albertanus *cupidità*. De dichters hielden het nu over het algemeen met Andreas, en al wisten er eenige - zooals de historie van Gerbino bewijst - uit de casuïstiek der liefde een paar gevallen van liefde door hooren zeggen te noemen, verreweg de meeste bleven bij het *ex visione*. De voorbeelden zijn legio en men heeft ze vaak genoeg geciteerd:

> Quar li huelh son drogoman
> Del cor e lhuel fan vezer
> So qu'al cor plats retener,
> E quan be son acordan
> E ferm tug trey d'un semblan,
> Adoncas pren verai amors valensa
> De so que lhuel fan al cor agradar.[1].

Of wel:

> Ma lo fin piacimento,
> Di cui l'amor discende,
> Solo vista lo prende,
> Ed i'core lo nodrisce....

Tusschen deze beschouwingen in het afgetrokkene duikt nu de vraag op: is dan de liefde - of moeten wij liever zeggen, is Amor - niet op de een of andere manier zichtbaar? Voor het eerst misschien bij Rambaut de Vaqueiras (1180-1207):

1 Want de oogen zijn de tolken van het hart, en de oogen doen zien wat het hart behaagt te onthouden, en wanneer zij zich goed en vast herinneren alle trekken van een uiterlijk, dan krijgt de ware liefde kracht van datgene, wat de oogen het hart doen aanvaarden.

Non puesc saber per que'm sia destretz,
Ni say on es Amors c'om tan mentan,
Qu'ieu non l'auzi, ni la vei, ni l'au.[1]

Niet zoo heel veel later, tusschen 1209 en '30, vinden wij iets dergelijks in den Duitschen Minnesang:

- Sagt an, wiest iuwer leit getân?
Seht, dâ verderbet mich diu Minne.
- Wie mac iuch verderben daz nie man gesach?

Dan komt het in de Italiaansche dichtkunst. Drie dichters uit de ‘Siciliaansche’ school maken de vraag tot onderwerp van een poëtisch debat, een *tenzone*. Daar zij alle drie aan het hof van Frederik II thuis hooren, is de tijd daarmee bepaald. De jongste, Jacopo Mostacci uit Pisa, in dien tijd Frederik's valkenier, begint het spel met een vraag.

Solicitando un poco meo savere
E cum luy vogliendomi deletare,
Un dubio che me misi ad avere,
A vuy lo mando per determinare.
On' homo diçe ch'amor à podere
E gli corazi destrenze ad amare;
Ma eo no lo voglo consentere,
Però ch'amore no parse ni pare.
Ben trova l'om una amorosa etate,
La quale par che nassa de plaçere,
E zo vol dire hom che sia amore.
Eo no li saççço altra qualitate;
Ma ço che è da vui lo voglo odere,
Però ve ne faço sentençatore.

Niemand minder dan de beroemde protonotarius van de keizerlijke curie, Pietro della Vigna, antwoordt hierop:

Però ch' amore no se po vedere
E no si trata corporalemente,
Manti se non de sì fole sapere
Che credono ch'amor sia niente.

1 Ik kan niet weten, waardoor ik bekommerd ben. Ik weet niet, waar Liefde is, die men zoozeer verheerlijkt, want ik heb haar niet gehoord, noch zie noch hoor ik haar.

Ma po ch'amore li façe sentere
Dentro dal cor signorezar la zente,
Molto mazore presio dé avere
Che se l' vedessen o è sì bellamente.
Per la vertute de la calamita
Como lo ferro atra', no se vede
Ma si lo tira signorivolemente;
E questa cosa a credere m'envita
Ch'amore sia, e dame grande fede
Che tutor sia creduta fra la çente.

De derde spreker, tegelijk de grootste dichter van de drie, is de notarius en kanselier van den keizer, Giacomo da Lentini uit Catania:

Amor è un desio che ven da core
Per habundanza de gran plaçimento;
Egl'ogli en prima genera l'amore,
E lo core li dà nutrigamento.
Ben è alcuna fiata om amatore
Senza vedere so namoramento,
Ma quel amor che strenze cum furore,
Da la vista digl' ogli à nasemento.
Che gl'ogli rapresenta a lo core
D'onni cosa che veden bono e rio,
Cum è formata naturalemente.
E 'l core che di ço è concipitore,
Ymaçina en plaçe quel desio;
E questo amore regna fra la zente.

Zooals de drie gedichten daar naast elkaar staan, geven zij een vrij volledig overzicht van het vraagstuk. Jacopo Mostacci twijfelt, ietwat schuchter en half in scherts: hoe kan iets macht hebben, dat niet zichtbaar is? Petrus de Vinea helpt met een beeld: Ook de kracht waarmee de magneet het ijzer aantrekt, zien wij niet en toch bestaat zij; zoo ook de liefde. Giacomo da Lentini stelt zich op het algemeene standpunt en gebruikt bijna dezelfde woorden als Andreas Capellanus: de mensch bemint wel eens een enkelen keer zonder het voorwerp van zijn liefde te hebben gezien, maar de groote liefde ontstaat door het oog en wordt in het hart ontvangen - ‘en deze liefde heerscht onder de menschen’.

Het is duidelijk, dat deze heele soort van verliefde wijsbegeerte, die wij bij de troubadours, de Minnesänger en bij de Italiaansche dichters aan het hof van Frederik II aantreffen, in den kring der hoofsche litteratuur van de twaalfde en de dertiende eeuw hoort, en daar wij ze het vroegst bij de Provençalen vinden, kan, wie lust heeft, aannemen, dat zij van daar naar de andere volken gekomen is. Maar dan volgt een nieuwe vraag: heeft zij in die verschillende litteraturen hetzelfde karakter, dezelfde beteekenis? Jeanroy, die de Zuid-Fransche afkomst van de geheele Europeesche minnedichtkunst zoo geestig en hartstochtelijk verdedigde, was de eerste om het belang van zulke vragen te begrijpen: ‘ce qui est particulier à chaque peuple, c'est la forme, le tour, la physionomie qu'il sait donner à des conceptions qui ne lui sont nullement propres’. Zoo mogen wij dan ook vragen, of het probleem in Italië niet een eigen physionomie heeft en of wij dat bizondere karakter niet nauwkeuriger kunnen bepalen.

II

Men kan waarlijk niet zeggen, dat de Provençalen geen gevoel voor den vorm gehad hebben. Met hun fijn oor voor melodie en rhythme, rijm en metrum zijn zij meesters en voorbeelden geworden voor elke school, die zich in later eeuwen met de vraagstukken van den dichterlijken vorm bezig hield. Niet het minst voor de Italianen. De troubadours hebben het vers gekneed en getemd, gestreeld en gemarteld; zij hebben hun strophen telkens nieuw gebouwd, telkens anders afgerond. En toch hebben wij den indruk, dat al die vormen iets vloeiends, iets onvasts, iets speelsch hebben. Een Provençaalsch gedicht doet ons meer aan als een fraaie vondst, dan als een aesthetische noodzakelijkheid; zoo zuiver het is, men kan het eigenlijk niet streng noemen - maar al te vaak bekruipt ons bij het lezen iets als: il n'y a pas de raison pour que ça finisse! Bij alle gevoel voor vorm, bouw en afronding ontbreekt het gevoel voor begrenzing en proportie.

Ik hoef daar maar één feit tegenover te stellen: de Siciliaansche school van het vroege Dugento - misschien Giacomo da Lentini zelf - heeft het sonnet gevonden, het sonnet, dat van alle Provençaalsche vormen, ook die maar één strophe hebben, zoo eigenaardig afwijkt.

Het sonnet, het dichterlijk middel een probleem, een beeld, een gevoel, een gedachte in een kombinatie van acht en zes regels met een bepaald rijmschema uit te drukken, is een van die kunstvormen, die tegelijk zoo volmaakt en zoo van zelf sprekend zijn, dat zij met de volstrektheid van een natuurwet, of laten wij in Einstein's tijdperk liever zeggen van een wiskunstige stelling, op ons werken, en dat wij bij de beschouwing ieder gevoel van een toevallig ontstaan of zelfs van een persoonlijke vinding verliezen. Men heeft het sonnet wel eens met de sectio aurea vergeleken - en inderdaad de verhouding van de deelen tot elkaar en tot het geheel is zoo voortreffelijk en zoo natuurlijk, dat wij geneigd zijn te gelooven, dat zij - evenals zekere muzikale proporties - op de een of andere wijze met den physiologischen bouw van onze zintuigen samenhangt. Hoe dit zij - zoo ooit, dan voelen wij bij dezen vorm de aesthetische noodzakelijkheid. Deze noodzakelijkheid is door vele latere dichters begrepen; geen letterkundig schema heeft in de westelijke litteraturen een zoo samenhangende, buiten en boven de afzonderlijke talen staande geschiedenis. Reeds een oppervlakkige blik op die geschiedenis bewijst, dat het sonnet overal optreedt, waar de dichtkunst een louteringsproces doormaakt en zich van niet tot zuivere litteratuur behoorende bestanddeelen bevrijdt. Die rol, die wij van de Pléïade tot Jacques Perk vervolgen kunnen, heeft het reeds bij zijn geboorte in de Italiaansche poëzie vervuld. Het kan zijn, dat de Siciliaansche school iets is als een uit Provence overgewaaid zaadje, maar uit die kiem ontsproot temet een nieuwe bloem. Bij de Provençalen was het sonnet niet ontstaan, kon het niet ontstaan; evenmin bij de Duitsche minnezangers. Zoowel in de dichtkunst van de troubadours als in die van de Minnesänger steekt altijd nog

iets van een liedje en een rondedans, die, wanneer zij gedaan zijn, weer van voren af aan beginnen. In Italië waren - de canzone en menige andere vorm bewijzen het - zang en dans onbekend noch onbemind, maar daar naast komt nu - voor het eerst in de volkstalen - een afgesloten, uitsluitend litteraire vorm, die zich eens voor altijd van muziek en lichamelijke beweging bevrijdt.

Behalve dit gevoel voor begrenzing en proportie in den vorm - waarvan het sonnet slechts een sprekend bewijs is, en dat wij, zooals van zelf spreekt, ook elders waarnemen - bezit de Siciliaansche dichtkunst nog een tweede kenmerk, waardoor zij zich van de Provençaalsche onderscheidt: de dichterlijke taal der Italianen vertoont andere eigenschappen dan die van de troubadours. Het is niet zoo gemakkelijk dit te bewijzen, het wordt nog moeilijker, daar zich de Provençaalsche poëzie van een aantal staande uitdrukkingen en van bepaalde beelden bedient, die gedurig terugkeeren - wij kunnen ze zonder er al te veel kwaad van te zeggen dichterlijke gemeenplaatsen noemen - en die door de Sicilianen worden overgenomen. Daardoor vertoonen op den eersten blik de twee dichterscholen in hun taal een sterke overeenkomst. Bij nader inzien voelt men echter het verschil. Lees eens eenige dagen lang gedichten uit den bloeitijd der troubadours, van Peire Vidal, Rambaut de Vaqueiras of van wien gij wilt - uw ooren zullen tuiten van rhythmen en melodieën, van zangerige bewegingen en welluidende tonen, maar wanneer gij uw oogen sluit, stijgt voor uw verbeelding nauwelijks iets zichtbaars op. Wanneer gij dan nadenkt, schiet het u te binnen, dat gij ook bij het lezen maar heel weinig visueele indrukken gekregen hebt. Al die dames en die vorsten, die hoven, die lentemorgens, die ridderlijke daden, ja zelfs die verhalen worden verteld, maar niet in letterlijken zin verbeeld. Ook de beeldspraak is indirekt, vaak afgetrokken tot in het wijsgeerige. De troubadours zingen.... ‘wie der Vogel singt’, wij hooren ze, maar het oog is er niet bij betrokken. De verhouding tusschen letterkunde en schilderkunst is zeker anders en inge-

wikkelder dan zich de meeste kunsthistorici uit de 19e eeuw dit voorgesteld hebben, en het is niet zonder gevaar op zulke nog niet opgeloste psychologische vraagstukken al te diep in te gaan - maar mij dunkt toch, dat het ontbreken van alles wat naar schilderkunst zweemt in Zuid-Frankrijk, een eigenaardig licht werpt op de phantasie van dit land.

Is het toeval, dat juist weer een canzone van Giacomo da Lentini begint:

Meraviliosamente
Un amor mi distringe e soven ad ogn'ora
Kom omo ke ten mente
In altra parte et pinge la simile pintura.
Cosi, bella, facc'eo:
Dentr'a lo core meo porto la tua figura.
In cor par k'eo vi porte
Pinta como parete, e non pare di fore.
O deo, ko mi par forte!
Non so se lo savete com io v'amo a bon core;
Ka son si vergognoso
K'eo pur vi guardo ascoso e non vi mostro amore.
Avendo gran disio
Dipinsi una pintura, bella, voi somiglante;
E quando voi non veo,
Guardo in quella figura e par k'eo v'agia avante,
Si kom om ke si crede
Salvarsi per sua fede, ancor non vegia inante.

Er schuilt in dit gedicht heel wat van de Provençaalsche gemeenplaatsen, maar juist het beeld met de *pintura* is bij geen enkelen troubadour te vinden. Zonder op een positieven samenhang met de schilderkunst in te gaan, geloof ik toch dit verschijnsel te mogen generaliseeren: de dichterlijke taal van de Siciliaansche school bezit van den beginne af aan een sterker behoefte aan visueele uitdrukking dan die van de Provençalen. Dat deze behoefte, niettegenstaande het overvloedig gebruik van gemeenplaatsen, tot een sterker beeldend vermogen voert, ligt voor de hand. Nemen wij een gedicht dat weliswaar onder invloed der Provençalen, maar onafhankelijk van de Sicilianen ontstaan is, zooals het bekende cantico di S. Francesco d'Assisi,

dan zien wij, hoe groot dat vermogen reeds omtrent 1224 was.

Door deze twee eigenschappen - gevoel voor begrenzing en proportie, en behoefte aan visueele uitdrukking - schijnt mij het karakter der Amor-tenzone tenminste eenigszins bepaald. De tenzone, het dichterlijk debat, wordt door den sonnetvorm definitief bevrijd van het lied. Oorspronkelijk ontstaan uit een ‘schnada-hüpfel’, een lyrisch vraag-en-antwoordspel met zang en dans, vervolgens een middel voor dichterlijke polemiek, kreeg het bij de Provençalen wel een wijsgeeriger en artistieker beteekenis, maar verloochende toch zijn afkomst niet. Eerst in het Siciliaansche sonnet wordt de tenzone een louter litterair spel - tevens een middel, wijsbegeerte in dichterlijken vorm te geven - waarin van muziek en lichamelijke beweging niets meer te bespeuren is. Aan den anderen kant krijgt de vraag, in hoeverre de liefde zichtbaar is, of zichtbaar kan worden voorgesteld, getoetst aan de behoefte aan visueele uitdrukking, een nieuwe beteekenis. Zij houdt op een gemeenplaats uit het arsenaal der minnedichters te zijn; zij wordt van een rhetorische een ernstig gemeende vraag.

III

De verschijning van Amor in het eerste gedeelte van Dante's *Vita nuova* is de laatste schakel in den ketting, waarvan wij het begin vertoonden. Ik vraag vergunning voor een lang citaat - niet dat de episode onbekend is, maar ik zou willen, dat wij haar bij het overlezen in verband met het voorafgaande brachten.

‘E ricorso a solingo luogo d'una mia camera, posimi a pensare di questa cortesissima; e pensando di lei, mi sporagiunse un soave sonno. Nel quale m'apparve una maravigliosa visione; che mi parea vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco; dentro alla quale io discernea una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi lo guardasse: e pareami con tanta letizia, quanto a sè, che mirabil cosa era: e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche tra le quali

io intendea queste: *Ego dominus tuus*. Nelle sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda salvo che involta mi parea in un drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna della salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E nell'une delle mani mi parea che questi tenesse una cosa, la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: *Vide cor tuum*. E quand' egli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che la facea mangiare quella cosa che in mano gli ardeva, la quale ella mangiava dubitosamente. Apresso ciò, poco dimorava che la sua letizia se convertia in amarrissimo pianto: e così piangendo si ricogliea questa donna nelle sue braccia, e con essa mi parea che se ne gisse verso il cielo. Ond'io sostenea si grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non potè sostenere, anzi si ruppe, e fui disvegliato.

Ed immantinente cominciai a pensare; e trovai che l'ora, nella quale m'era questa visione apparita, era stata la quarta della notte: si che appare manifestamente, ch'ella fu la prima ora delle nove ultime ore della notte. E pensando io a ciò che m'era apparito, proposi di farlo sentire a molti, i quali erano famosi trovatori in quel tempo. E con ciò fosse cosa ch'io avessi già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, proposi di fare un sonetto, nel quale io salutassi tutti i fedeli d'Amore, e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi loro ciò ch'io avea nel mio sonno veduto; e cominciai allora questo sonetto:

A ciascun'alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi ch'atterzate l'ore
Del tempo che ogni stella n'è lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nella braccia avea

Madonna, involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir ne lo vedea piangendo.

Questo sonetto sï divide in due parti: nella prima parte saluto, e domando risponsione; nella seconda significo a che si dee rispondere. La seconda parte comincia quivi: “Già eran.”

A questo sonetto fu risposto da molti e di diverse sentenze .... etc.’

Een droom? Een visioen, waaruit het eerste gedicht van een groot dichter ontstaan is? Zijn wij wel zeker, dat deze volgorde niet mag omgekeerd worden? In iedere philosophy of composition liggen waarheid en zelfbedrog naast, neen door elkaar en tot de dingen, die wij wel nooit geheel zullen begrijpen, behoort de verhouding van den dichter tot zijn kunstwerk. Om het even - één ding is zeker: Amor is zichtbaar geworden. In een tenzone is hier verwezenlijkt, wat in de tenzone aan het hof van Frederik II schuchter werd begonnen; Amor heeft een gedaante verkregen.

Ik verwacht hier een verwijtenden blik van den kant van de litteratuurhistorie. Het is mij niet onbekend, wat er alles tusschen de betrekkelijk naïeve dichtkunst van de Sicilianen en het ontstaan van de *Vita nuova* ligt. Op de Sicilianen was de kring van Guittone d'Arezzo gevolgd, hier sloten Guido Guinizelli en de dolce stil nuovo bij aan. De poëzie steunde op een nieuwe wereldbeschouwing. Het vraagstuk van de Liefde had in korten tijd een aantal stadiën doorloopen. Het was met het vraagstuk van den Adel samengekomen - en al school in het *amor e cor gentil* ook een diepere beteekenis dan in de spreekwijzen van de Provençalen, die uitdrukking was niet te min op den besten weg eveneens een gemeenplaats te worden. Ook had de scholastieke wijsbegeerte met haar trapsgewijze onderscheidingen zich van het vraagstuk meester gemaakt en het verschil tusschen *amor naturalis, amor sensitivus* en *amor rationalis* vastgelegd. Ten slotte was de vraag naar het wezen van de

Liefde terecht in verband gebracht met het ‘Erkenntnisproblem’ in zijn geheel, hetzij nu dat men ten opzichte hiervan een thomistisch of een averroïstisch standpunt innam. Uit het minnespel met al zijn fijnheden was een philosophie der Liefde gegroeid, die evenveel gelegenheid voor diepe gedachten als voor spitsvondigheden bood. In zijn voortreffelijk boek: *Die philosophischen Grundlagen zum ‘süssen neuen Stil’*, heeft ons Karl Vossler die ontwikkeling op de fraaiste wijze vertoond; voor de Italiaansche litteratuurhistorici staan deze vragen sedert jaren in het brandpunt van hun onderzoekingen. Wie weten wil, hoezeer die gedachten in de 13e eeuw overal waar gedacht en gedicht werd in de lucht lagen, leze nog eens het gedicht van den man, die, hoe belangrijk ook voor zijn omgeving, toch op den zelfkant van de Europeesche litteratuur stond: ‘*Wapene Martijn*’ - hij zal hooren, dat zelfs aan een hof in de provincie iemand, die van deze dingen niet op de hoogte was, als een ‘vreemt druut’ moest beschouwd worden, die als een ‘Vriese ruut’ sprak.

Wie zal ontkennen, dat het tot een volledig begrip van Dante's geest noodig is, deze gedachtengangen te vervolgen. Maar het staat aan den anderen kant niet minder vast, dat Dante's geest, hoezeer hij door bespiegelingen van dien aard in beslag genomen werd, zich reeds in zijn eerste sonnet tot op zekere hoogte van alle abstracte beschouwingen vrij maakt. Hij hakt een Gordiaanschen knoop door. Door den vorm van het visioen vermijdt hij op de schoonste en geniaalste wijze de vraag naar een materieele zichtbaarheid, en toch geeft hij tegelijkertijd aan Amor een volkomen zichtbare gedaante. Het is zeker niet onverschillig, wat wij nu verder bij dezen geschapen Amor denken kunnen, maar mij schijnt dit alles toch van geringer beteekenis dan het feit: d a t w i j h e m z i e n .

De twee eigenschappen, die wij bij de vroege Italiaansche poëzie geloofden te mogen vaststellen, bereiken hier hun einddoel en vloeien ineen. Gevoel voor begrenzing en evenredigheid te zamen met een bijna onbeperkt beeldend vermogen vinden

hier in een op zich zelf staanden, uitsluitend letterkundigen vorm een volkomen visueele uitdrukking voor de Liefde. Natuurlijk wordt hierdoor de philosophische strijd niet in de eene of andere richting beslist. Het kunstwerk is geen oplossing van een wijsgeerig vraagstuk, maar het is een zichtbare vorm die ons het belang van dit vraagstuk voor oogen voert, en die ons tegelijkertijd door zijn schoone gedaante bevredigt en van tweespalt bevrijdt.

Zonder alweer op de psychologische vraag in te gaan, met welke middelen de dichtkunst in staat is vormen te geven, die wij als op het oog werkend gewaar worden, kunnen wij, dunkt mij, naast de litteratuurhistorische wijze van beschouwen, die zich met den voortgang en de vertakkingen van het gedachtenleven bezig houdt, een andere zetten, die de ontwikkeling van het dichterlijk proportiegevoel en beeldend vermogen vertoont.

Vergeleken bij de Sicilianen vinden wij bij Guittone d'Arezzo een dalen van de behoefte aan visueele uitdrukking, maar een vooruitgang van de poëtische techniek. Guittone is het stiefkind van de litteratuurhistorie - hij zit in de klem tusschen zijn jonge voorgangers en zijn rijpe opvolgers, men noemt hem vervelend en ondichterlijk en wanneer van een bekeerling uit het Dugento sprake is, kijkt men liever naar Jacopone da Todi. Intusschen is het worstelen van dit weerbarstig talent met den vorm misschien even interessant als de diepgevoelde maar ruwe ontboezemingen van den minderbroeder, die meent den vorm te moeten verwaarloozen. Guittone is niet ‘de vader van het sonnet’, maar hij heeft er zonder twijfel veel toe bijgedragen, het werktuig van Petrarca een vasten bouw te geven; zelfs zijn latinismen waren niet nutteloos, en de dichters van den dolce stil nuovo hadden reden hem dankbaar te zijn. De ‘Guittonianen’ kunnen wij laten voor wat zij zijn: schooldichters. Bij Guinizelli en zijn groep bereikt het gedicht zijn volle rijpheid en wij voelen tevens, hoeveel diepte het nadenken aan de poëzie gaf; uit een schoon spel met algemeenheden is bij hen een dichtkunst ontstaan, die in een nimmerfalenden vorm een

wereldbeschouwing geeft. Die vorm is van een zoo beweeglijke bevalligheid, dat zij de ingewikkeldste bewegingen van de gedachte meemaakt zonder ooit droog of strak te worden; zijn evenredige schoonheid evenaart de Grieksche Ode.... maar het beeldend vermogen is beperkt, de behoefte aan visueele uitdrukking is niet grooter - misschien kleiner - dan bij de Sicilianen. Naast de dichters van den dolce stil nuovo staan echter andere, bij wie die eigenschappen sterker zijn. Bij Chiaro Davanzati duikt de ‘pintura’ weer op: hij zegt van zijn Donna:

> E l'altre donne fanno di lei bandiera,
> Imperadricie d'ogni costumanza,
> Perchè di tutte quant' è la lumera.
> E li pintori la mirano, per usanza,
> Per trare asempro di si bella ciera,
> Per farne a l'altre gienti dimonstranza.

Maar het duidelijkste is de visueele kracht bij Rustico Filippi; in zijn karikaturen is hij van een teekenende zichtbaarheid, zooals wij bij geen van zijn Italiaansche tijdgenooten of voorgangers vinden, laat staan bij de Provençalen; zijn sonnet ‘I aggio inteso che sanza lo core’ is het eenige wat wij in dit opzicht met Dante's eerste sonnet in de verte kunnen vergelijken.

Daar zijn wij weer bij de *Vita nuova* aangekomen. Wij gevoelen dat Dante, hoeveel hij ook aan troubadours als Giraut de Bornelh en Arnaut Daniel, aan dichters van den dolce stil nuovo als Guinizelli en Cavalcanti verschuldigd was, zich toch van den beginne af van beide scholen bevrijd heeft. Naast Dante's eerste dichterlijke daad krijgt de dolce stil nuovo bijna een bijsmaak - wij gevoelen hoe de wijsbegeerte op den duur evenzeer een hindernis voor de litteraire uitdrukking had kunnen worden, als gezang en dans het bij de troubadours geweest waren. Amor zou vervaagd zijn, wanneer het niet gelukt was hem een zichtbare gestalte te geven - terecht heeft Vossler hem op het einde der 13e eeuw, ‘eine proteische Gottheit’ genoemd. Maar hier houden zijn gedaanteverwisselingen voor-

loopig op. Wat deze zichtbare Amor te beteekenen heeft is zeker belangrijk, maar het blijft bijzaak, of laten wij liever zeggen secundair. Onze sterkste aesthetische emotie ontstaat, doordat de dichter hem ons vertoont - dat hij dit kan, ligt daaraan, dat hij de artistieke eigenschappen van de taal van zijn volk in den allerhoogsten graad bezit.

IV

Naast het positieve zou ik nu het negatieve, naast wat de Italianen zoeken, dat wat ze verwerpen, willen zetten.

Daarvoor moeten wij nog eens naar Giacomo da Lentini terugkeeren. Wij bezitten van hem nog een andere tenzone over Amor. Een zekere Abbas tiburtinus schrijft hier de uitdaging:

> Oi deo d'amore, a te faccio preghera
> Ca m'inteniate si chero razone:
> Cad io son tutto fatto a tua manera,
> Cavelli e barba agio a tuo fazone
> Ed ongni parte, agio viso e ciera,
> E fegio in quatro serpi ongne stagione,
> E la lengua a giornata m'è legiera,
> Pero fui fatto a tua speragione,
> E son montato per le quatro scale
> Et sono afficto; ma tu m'ai feruto
> De lo dardo de l'auro: ond'ò gran male,
> Ché per meççço lo core m'à partuto.
> Di quello de lo piombo fa altrectale
> A quella per cui questo m'è avenuto.

Laten wij, voor wij het antwoord lezen, dit gedicht iets nauwkeuriger bekijken. Het hangt weer ten nauwste met de Provençaalsche dichtkunst samen, maar het staat op een ander plan dan alles wat wij tot nu toe zagen. Uit een canzone van den troubadour Guiraut de Calanson uit het begin van de 13e eeuw weten wij, wat die vier trappen beteekenen. Dit gedicht behandelt ‘het geringste derdepart van de liefde’ - wij kennen de hemelsche, de natuurlijke en de vleeschelijke liefde; de laatste

- but least - wordt bedoeld. Niemand, zelfs geen vorst kan haar weerstaan, en toch heerscht aan haar hof niet de rede, maar de willekeur. Zij is, let wel, zoo fijn, dat niemand haar kan zien:

> Tan es subtils, c'om non la pot vezer,
> E cor tan tost, que res nol pot fogir,
> E fier tan fort, que res nol pot gandir,
> Ab dart d'assier, don fal colp de plazer,
> On non ten pro ausberc fort ni espes,
> Tan lansa dreg; e pueys tra demanes
> Sagetas d'aur ab son are entezat,
> Pueis lans' un dart de plom gent afilat.[1]

Die Liefde heeft een paleis met vijf poorten en over vier treden komt men daar binnen. Wat verder van haar verteld wordt, doet voor de verklaring van het sonnet van den Abt van Tivoli niet ter zake. In 1280 maakte op verzoek van Hendrik II, graaf van Rodez, een andere troubadour Guiraut Riquier op deze canzone een uitvoerige, berijmde glosse. Wij hooren daar veel van de lansen en de pijlen van goud en lood en de namen van de vier trappen worden genoemd:

> Li gra son benestan
> Le premiers es onrars
> El segons es selars
> El ters es gen servirs
> El quartz es ben sufrirs.[2]

Nog eens, wij bevinden ons hier op een nieuw terrein: dit zijn de gedachten en beelden, die wij uit eenige schrijvers van de latere oudheid, uit christelijke auteurs in de middeleeuwen

1 Zij is zoo fijn, dat men haar niet kan zien, En loopt zoo snel, dat niets haar kan ontvlieden, En treft zoo hard, dat niets haar kan ontwijken, Met stalen pijl, waarmee zij toebrengt den slag van het genoegen, Waartegen geen pantser sterk noch dik mag baten, Zoo recht schiet zij; en daarop schiet zij terstond Pijlen van goud met haar gespannen boog, En vervolgens werpt zij een fijn geslepen pijl van lood.

2 De trappen zijn schoon, De eerste is eeren, De tweede verbergen, De derde edel dienen, De vierde wel lijden.

kennen en die ten slotte in de 13e eeuw het bekendst zijn uit de Roman de la Rose. Wij kunnen ze allegorisch noemen en zeggen, dat hier begrippen tot beelden omgezet worden. Maar over dat ‘beeld’ moeten wij een woordje spreken. Die ‘beelden’ komen wel uit de verbeelding, maar ze hebben weinig of geen visueele waarde. Guiraut de Calanson vertelt wel van vijf poorten en vier treden, maar wij zien ze evenmin als wij de landschappen, de lentemorgens of de hoofsche juffers bij de andere troubadours gezien hebben. De dichter doet ook geen moeite ze ons te vertoonen - hij ziet ze zelf niet: de behoefte aan het visueele maakt geen deel van zijn kunst uit. In de commentaar van Guiraut Riquier wordt dat natuurlijk niet anders - en ten slotte geldt het zelfde voor het geheele gedicht van Guillaume de Lorris en Jean de Meun.

Ook dit soort allegorie was met de Provençaalsche dichtkunst naar Italië overgewaaid - wij zouden er voorbeelden van kunnen noemen, maar onze Abate di Tivoli is bewijs genoeg. Maar dit zaad wilde niet opschieten - zien wij naar het antwoord van onzen Notaris:

> Feruto sono svariatamente.
> Amore m'a feruto; o, per che cosa?
> Cad io degia dire lo convenente
> Di que'che di trovar non anno posa.
> Ca dicon ne lor detti fermamente,
> C'amore à deità in se richiosa;
> Ed io lo dico che non è nejente,
> Ca dio d'amore sia od essere osa.
> E chi me ne volesse contastare,
> I gliene mostreria ragion davanti,
> Ca Dio non è se non una deitate.
> Ed io in vanità non volglio stare.
> Voi, che travate novi detti tanti,
> Posatelo di dir, che voi pechate.

Wij zouden, geloof ik, Giacomo als dichter te kort doen, wanneer wij in dit sonnet niets anders wilden zien dan de opmerking van een goed Christen of van iemand die de scholastieke philosophie begint te begrijpen en die zegt: ‘er is maar één

God en gij doet dus verkeerd, Amor een god te noemen.' De strijd gaat ook om een dichterlijk beginsel: de poëet van de Siciliaansche school voelt niets voor de Provençaalsche allegorie, hij kan - en Giacomo da Lentini heeft dit ook wel gedaan - met dit soort van beelden wel eens spelen, maar zij voldoen hem niet; hij voelt instinctief dat deze phantasie, die niet tot het zichtbare doordringt en als het ware met een parabel om de wijsbegeerte heen loopt, niet van zijn gading is; hij zoekt een andere uitdrukking.

Gaan wij nu weer verder, dan zien wij dat zoowel Guittone als de geheele dolce stil nuovo op dit standpunt staan. Hier en daar vinden wij wel stukjes Fransche allegorie, maar zij blijven een vreemde, oppervlakkige beeldspraak, nergens vinden de Italiaansche dichters van het Dugento in die manier van voorstellen een adaequate uitdrukking voor hun verbeelding en hun philosophie, nergens schiet de allegorie in de letterkunde wortel - hoe scherp de tegenstelling is, voelen wij wanneer wij na elkaar Guillaume de Lorris of Jean de Meun en Guido Guinizelli of Guido Cavalcanti lezen.

Nu verschijnt de *Vita nuova*. Dante is tusschen al de lyrici van zijn tijd de eerste epische dichter. Het Nieuwe Leven is van den beginne af aan een poging om voor gevoelens, die zijn groote voorgangers lyrisch uitgedrukt hadden, een epischen vorm te vinden. Bovendien is hij de geboren visionair. Voor zijn visionaire epiek heeft hij figuren noodig, figuren die uitdrukkingen van gevoelen, gedachten en wijsgeerige begrippen zijn - maar figuren, die toch in de eerste plaats een scherp begrensde, duidelijk zichtbare gedaante moeten hebben. Allegorieën? - Wij aarzelen hier dit woord te gebruiken, de definitie van 'tot beeld omgezet begrip' komt ons hier al te schraal en abstrakt voor. Primair is het visioen, secundair wat het beteekent - in ieder geval dus geen allegorie in Franschen zin. Men vergelijke het visioen uit het begin van de *Vita nuova* eens met de eerste honderd regels van den *Roman de la Rose*. Hier een droom, daar een droom, misschien berusten ze beide

op traditioneele voorstellingen, ik geef u desnoods vergunning ze alle twee allegorisch te noemen - maar welk een verschil in visueele waarde en kracht, welk een onderscheid in begrenzing en proportie. Bij Guillaume de Lorris is die droom een dichterlijk beeld - bij Dante is hij zoo zichtbaar en zoo werkelijk, dat wij nauwelijks durven zeggen: ‘Gij hebt uwen droom niet waarlijk gedroomd, hij is slechts een poëtische vorm, waarin gij, wat gij gevoeld en beleefd hebt, inkleedt.’ - Dat niet alleen wij, maar dat ook de groote dichters onder de tijdgenooten dit zoo voelden, blijkt uit de antwoorden die Dante op zijn tenzone ontving. Zijn grove naamgenoot Dante da Majano spreekt weliswaar van koortsdroomen, maar zoowel Guido Cavalcanti als Cino da Pistoja gaan in hun sonnetten niet van abstracte bespiegelingen uit, maar beschouwen Amor's zichtbaar verschijnen als een gebeurtenis, zij verklaren de verschijning op hunne wijze, maar zonder zijn werkelijkheid een oogenblik in twijfel te trekken.

Personificaties en deificaties, die de lyriek van Giacomo da Lentini, van Guinizelli en Cavalcanti kon verwerpen, moest de epiek van Dante tot op zekere hoogte aanvaarden, maar het vormgevoel en de zichtbaarmakende kracht van de Italiaansche kunst waren in hem zoo groot, dat door het visioen de allegorie overwonnen werd.

Ik heb mij voorgenomen, mij tot Amor en het begin van de *Vita nuova* te beperken - maar de verzoeking is groot, hier even een blik op de *Divina Commedia* te slaan: Virgilius en Beatrice naast Bel Accueil en Doulce Mercy te zetten. De oude wijven moeten, wanneer zij Dante later op straat zagen, gemompeld hebben: ‘daar gaat de man, die in de Hel geweest is’ - ik twijfel er aan of Fransche jonge meisjes, wanneer zij Chopinel zagen voorbijgaan, fluisterden: ‘dat is de man, die in den tuin van de Liefde gewandeld heeft.’ Wezens als Humble Requeste en Doux Penser, waarbij wij ons niet dan met inspanning iets denken, hebben in de Middeleeuwen een geheel andere beteekenis gehad - toegegeven! Ik wil zelfs gelooven

dat zij ‘een met levenden vorm bekleede en met passie gekleurde wezenlijkheid’ gehad hebben. Maar niet overal, niet altijd, nooit in die mate waarin Dante's figuren hun wezenlijkheid hadden. Zij zijn in de 13e eeuw aan nationale grenzen gebonden - zij zijn Fransch. De Fransche verbeelding staat in de 13e eeuw minstens zoo ver van de Italiaansche als een landschap van Ruysdael van een Claude Lorrain. Honte en Faux Semblant dragen de positieve en negatieve kenmerken van de phantasie, die ze schiep; het zijn kleurige, beweeglijke, dartele marionetten, waarnaar Gallische oogen graag kijken en waarbij Gallische hoofden zich heel wat denken; het zijn gedachten in een beeld opgelost - maar aan dit beeld ontbreekt het gevoel voor proportie en begrenzing evenzeer als de behoefte aan visueele uitdrukking. De phantasie van het volk, dat deze laatste eigenschappen bezat, kende ze niet en wilde ze niet kennen. Het onderscheid tusschen de *Divina Commedia* en den *Roman de la Rose* is niet quantitatief, het ligt niet daarin, dat Dante een grooter dichter is, het is qualitatief en wordt daardoor bepaald, dat in Dante de hoogste verheffing van karakteristieke eigenschappen van zijn volk bereikt wordt.

Ik herhaal het, ik spreek van het Dugento. In de 14e eeuw en later heeft de Fransche verbeeldingsvorm zijn heerschappij naar alle kanten uitgebreid; hij is een mode geworden, waaraan zich de meeste kunstenaars onderworpen hebben. Zelfs Italianen - Boccaccio's *Amorosa Visione*, Petrarca's *Trionfi* bewijzen het. Maar aan den anderen kant bewijzen Petrarca's *Canzoniere* en de *Decamerone*, dat er een Italiaansche litteratuur bleef bestaan, die onafhankelijk van den Franschen smaak op de nationale eigenschappen voortbouwde en die eerst later haar tijd krijgen, haar roeping zou vervullen.

V

Zoo zien wij den Italiaanschen Amor in Dante's jeugdtenzone even reëel, even vast omlijnd als de Nacht van Michel-

angelo in de kapel van San Lorenzo, die wij ook waarnemen en betasten, eer wij vragen wat zij beteekent of welke gedachten den beeldhouwer bezielden, toen hij haar uit het marmerblok verloste. Hier kon een punctum staan,

> maar ginds verneem ik ooren,
> die na het laatste woord nog graag een laatster hooren.

De nieuwsgierige lezer staat met vragen gereed: hoe is de verhouding van dien Amor tot de denkrichtingen van de Middeleeuwen, tot realisme en nominalisme; hoe - daar hij een antieken naam draagt - tot Oudheid en Renaissance; hoe....?

Voor mij liggen twee boeken, waarin gepoogd is, kunst aan de twee hoofdstroomingen der scholastiek te toetsen: Karl Vossler's studie, die ik reeds genoemd heb en Huizinga's *Herfsttij*. Vossler schrijft: ‘Das grosse Problem, die Welt der Erscheinungen mit derjenigen der menschlichen Vernunft in Einklang zu bringen, hat sich in die Frage: Nominalismus oder Realismus? zugespitzt. Entweder passt die Sinnenwelt sich der Vernunft an, und das ist Rationalisierung alles Gegebenen: Realismus; oder aber die Vernunft fügt sich den Dingen, und das ist Verzicht auf Erklärung des Uebersinnlichen: Nominalismus, der schliesslich dem Uebersinnlichen gegenüber eine mystische oder skeptische Stellung einnehmen muss. Im Dienste der Aufklärung kann demgemäss zunächst und in vorderster Reihe nur der Realismus stehen oder dessen gemilderte Form: der Konzeptualismus. Er vernachlässigt die Welt der Erscheinungen und alles Individuelle, um den Hauptwert in der Ideenwelt der Vernunft, im Allgemeinen, in den Conceptus, als den wahren “Realia” und Universalia zu suchen. Diese Weltanschauung ist ihrem innersten Wesen nach eine wissenschaftliche und darum unkünstlerische, unästhetische. Sie kann im sinnlich Wahrnehmbaren und im Individuellen, das der eigentliche Gegenstand des Künstlers ist, nur einen vereinzelten Ausdruck, ein unvollkommenes Zeichen und Symbol des Ewigen und Wesentlichen erblicken. Ihre naturgemässe Auslegung

der Sinnenwelt ist die allegorische. Nie und nimmer aber wird die Allegorie zum Kunstwerk führen....' - Hiernaast - niet hier tegenover - zou ik eigenlijk Huizinga's geheele negende Hoofdstuk: 'Verbeelding en Gedachte' moeten citeeren; daar ik echter hoop, dat het bekend genoeg is, wil ik alleen op de alinea wijzen waar van de verhouding van de twee richtingen tot elkaar sprake is: 'Zeker, het realisme, dat de "universalia ante res" verklaarde, dat aan de algemeene begrippen wezen en praeëxistentie toekende, is geen alleenheerscher geweest op het gebied van het middeleeuwsche denken. Er zijn ook nominalisten geweest: ook het "universalia post rem" heeft zijn voorstanders gehad. Doch de stelling is niet te gewaagd, dat het radicale nominalisme nooit anders dan tegenstrooming, reactie, oppositie is geweest, en dat het jongere, gematigde nominalisme enkel zekere philosophische bezwaren tegen een extreem ralisme te gemoet kwam, maar aan de inhaerent-realistische denkrichting der gansche middeleeuwsche geestesbeschaving niets in den weg legde.' -

Beide schrijvers gaan dus van het beginsel uit, dat in de middeleeuwen nominalisme en realisme onvereenigbare tegenstellingen zijn. Laat ons een oogenblik aannemen, dat dit van een wijsgeerig standpunt juist is - maar was het niet Huizinga, die ons den goeden raad gaf, deze vragen niet al te wijsgeerig op te vatten en naast de theorie van het denken ook de praktijk van het denken in het oog te houden? Wanneer wij het realisme als een aan de gansche middeleeuwsche geestesbeschaving inhaerente denkrichting beschouwen - kunnen wij dan eigenlijk niet hetzelfde van het nominalisme beweren? Of, wanneer wij niet te zeer willen generaliseeren, moeten wij dan niet ten minste zeggen, dat een aantal kunstwerken van de opvatting 'universalia post rem' getuigen? Mij dunkt, de diepe beteekenis van den strijd mag niet zoo opgevat worden, dat het hier een streng òf-òf geldt, dat het eene begrip het andere uitsluit. In den naïeven geest liggen die twee stroomingen naast elkaar; hij kent zoowel de behoefte, het zinnelijk waarneembare

aan de rede aan te passen, als die, de rede aan het zinnelijk waarneembare te onderwerpen. De scholastiek voelt die tweeslachtigheid, zij doet een gigantische poging, het pleit in een van de twee richtingen te beslechten - maar bij die poging verliest zij vaak de voeling met werkelijkheid en praktijk. Menschen en kunst zijn noch bereid, noch in staat het eene voor het andere op te geven. De Italiaansche kunst van het Dugento - eilieve, vertel mij eens, of voor Giotto de universalia ante, dan wel post res liggen? - met Dante aan het einde en Dante aan het hoofd, is een sprekend bewijs van deze dubbelheid. Zeg honderdmaal, dat dit Amorvisioen volgens de Middeleeuwen viervoudig moet geïnterpreteerd worden, dat het zoowel een letterlijke, als een allegorische, een moreele en een anagogische beteekenis heeft, ik veroorloof mij u te antwoorden, dat het desalniettemin van het zinnelijk waarneembare als zoodanig is uitgegaan, dat het noch mystisch, noch skeptisch, maar dat het nominalistisch is. Waar wij hem als philosoof kunnen volgen is Dante gematigd realist - alles goed en wel, maar de woorden, waarmee de kwaadaardige realist Anselmus een paar eeuwen vroeger zijn tegenstanders, de nominalisten, karakteriseerde, passen op den dichter van het Amorbeeld, alsof zij persoonlijk op hem gemunt waren: *in eorum quippe animabus ratio, quae et princeps et judex omnium debet esse quae sunt in homine, sic est imaginationibus corporalibus obvoluta, ut ex eis se non possit evolvere*....

En de Oudheid? Het zou een nieuwe, misschien grootere taak zijn, Amor uit het begin der *Vita nuova* met de ontwikkeling te vergelijken, die het begrip Liefde van Plato's Eros tot Ovidius' Amor en de Hellenistische Cupido heeft doorloopen, - en misschien zou daarbij heel wat aan den dag komen, wat de tweeëenheid van nominalisme en realisme ophelderde. Wij schrikken voor die taak niet terug, maar zij ligt buiten ons tegenwoordig bestek.

Er was eens een groot sprookjespark, dat veertig poorten had. Op een goeden dag begaven zich veertig vroede mannen op weg om dit park te zoeken. Elk vond een ander hek, trad binnen en dwaalde veertig jaren lang, zonder een van zijn collega's te ontmoeten. Later vonden zij elkaar terug aan het hof van een wijs koning en ieder vertelde van zijn eigen park, maar niemand begreep, dat dit hetzelfde park moest zijn waar ook de negenendertig anderen hadden rondgedwaald. Dat park heette Dugento.

Zal het ooit lukken, dien tijd, die met Innocentius III begint en met Bonifacius VIII en de dagen van Anagni eindigt, in zijn geheel te begrijpen, eenig verband te brengen in die eeuw van bedelmonniken, ketters en dichters, van Thomas Aquinas, Bonaventura en Averroïsme, van Nicolo Pisano, Duccio en Cimabue, van Normandiërs, Arabieren en Lombarden, van de Constitutio Monarchiae Siculae, het Dies irae en de Vita nuova, die eeuw met haar honderd nieuwe kerken en haar vier of vijf kruistochten? Wij weten hoe gevaarlijk het is en hoe faliekant het uitloopt, wanneer wij beproeven één bepaalde figuur of één bepaald verschijnsel - laten wij zeggen den heiligen Franciscus en de franciscanenbeweging - in het midden te zetten en al het andere om hen heen te groepeeren. Misschien is het nog het veiligste een stil bescheiden voetpad te kiezen, in de hoop dat het naar een heuveltje leidt, vanwaar wij misschien even een uitzicht over een deel van het rijke landschap krijgen. Indien ik een dichter uit de Fransche school ware, zou ik zeggen dat op het duintje, dat wij heden zochten te beklimmen, twee vrouwen zitten, genaamd Belle Proportion en Besoin Visuel - ze zullen ons bij de hand nemen, om ons naar den Tempel van Amor te brengen, maar wellicht zullen zij ons onder weg het een en ander vertellen over mystiek en politiek, schilderkunst en wijsbegeerte.

De Decamerone van Boccaccio

‘Bewundert viel und viel gescholten, Helena....

Weinig boeken staan in zoo slechten roep - weinig boeken zijn zooveel gelezen als de *Decamerone*. Gelezen? Wie heeft dan dit boek gelezen? Wie van de talloozen, die het ter hand nemen, is begonnen met den eersten zin om met den laatsten te eindigen?

Maar is dat noodig? Zegt niet Boccaccio zelf in zijn slotwoord: ‘Wie deze vertellingen wil lezen, moge die ter zijde laten, welke hem tegenstaan, en die lezen, welke hem behagen’? Is er een roode draad, die deze honderd verschillende vertellingen verbindt?

Er is er een. En alleen hij, die dezen draad zoekt, zal den *Decamerone* volkomen begrijpen; slechts wie hem gevonden heeft, mag zich een oordeel veroorloven over de kunstwaarde en de zedelijke waarde van dit boek.

Daarom kan een inleiding tot de vertellingen der tien dagen niet anders zijn dan een proeve, om de plaats te bepalen, die het boek als geheel in de letterkunde en in het leven van den schrijver inneemt, een poging, om den lezer te bewegen, dit kunstwerk als een eenheid te beschouwen en als een geheel te lezen.

I. Kadervertellingen

Een kadervertelling is een *vorm*.

Wat wij een vorm noemen, is altijd een overwinning. Wan-

neer wij natuurklanken tot woorden vormen, gedachten tot zinnen, woorden tot rhythmische en metrische versregels, dan is dat altijd een wijze van overwinnen, een herschepping van de orde der natuur. Gelijk wij de zwaartekracht aan ons onderwerpen in het bouwen, zoo doen wij het terwijl wij schrijven met ruimte en tijd.

Orde scheppen wil zeggen overwinnen: ‘En God zeide: Daarzij licht, en daar werd licht. En God zag het licht, dat het goed was; en God maakte scheiding tusschen het licht en tusschen de duisternis.’

Wat ons evenwel altijd weder verbaast, ontroert en tot onderzoek prikkelt, wat ons tegelijk vanzelfsprekend en onbegrijpelijk schijnt, dat is de gesloten eigenaardigheid van al wat eenmaal orde ontving, de zelfstandigheid van een vorm. Die vorm ontstaat ten gevolge van onze overwinning, hij was tot zekere hoogte ons doel, doch nauwelijks ontstaan, staat hij onafhankelijk voor ons, heeft eigen leven, is een gewas met eigen wetten van groei. Terstond schijnt onze invloed op dat wat wij schiepen beperkt, wij kunnen het gadeslaan, het leiden en gebruiken, wij kunnen het wat bijsnoeien, zooals men een heesterheg snoeit, het dresseeren als een hond, het temmen als een paard, maar wij kunnen de soort ervan niet meer veranderen, wij kunnen het geschapene niet nog eens herscheppen - het is niet als was, dat men door het te verhitten weer tot vormloosheid terugbrengt. Met alle respect voor de Almacht betwijfel ik, of zij, zelfs indien de Alwijsheid daartegen geen protest aanteekende, instaat zou zijn, uit de schepping ooit weder een baaierd te maken. Wij althans kunnen het niet - een eenmaal geschapen vorm leeft, ontwikkelt zich, baart nieuwe vormen, wordt oud, sterft, maar kan den weg naar de vormloosheid niet terugvinden -, in de natuurkunde spreekt men wel van een onomkeerbaar proces. Reeds de terminologie: leven, baren, sterven, toont aan, hoe objectief wij staan tegenover den ontwikkelingsgang der vormen, hoe zeer wij ze beschouwen als zelfstandig, en hoe weinig als iets door menschenhanden gemaakt.

Nu moge het bij het kind in de wieg zijn bekoring hebben, om vast te stellen, of het het meest op den vader of op de moeder lijkt, bij den volwassene zal men allereerst vragen, welke trekken hem kenmerken als zelfstandig wezen. Wie lust heeft moge onderzoeken; wat er in den daktylischen hexameter, in den maeander, in het sonnet, in het ionische kapiteel en in de kadervertelling berust op den gelukkigen inval van een kunstenaar, wat daarin noodzakelijk uit de techniek moest voortvloeien, en wat ten slotte te verklaren valt uit maatschappelijke verhoudingen - mij schijnt de levensgeschiedenis van die vormen belangrijker dan hunne afstamming.

Maar genoeg - de kadervertelling is een letterkundige vorm.

En wel geen enkelvoudige, doch een samengestelde vorm.

Enkelvoudige vormen noem ik bijvoorbeeld: het spreekwoord, het raadsel, de spreuk, de kwinkslag, en vele andere. Deze zullen wij hier niet elk in het bijzonder definiëeren, wij zeggen er slechts van, dat zij in een duidelijk herkenbaren vorm een gedachte behelzen, of een beeld, een vergelijking, een wijsgeerige of moreele gevolgtrekking of iets dergelijks. Ook al kunnen wij ons niet aanstonds rekenschap geven, waarin eigenlijk het kenmerkende zit, wij herkennen ze toch op het eerste gezicht en zullen ze zelden met elkaar verwarren. Sommige van deze, zooals het spreekwoord, leven meest als heremieten. Andere daarentegen vertoonen de eigenaardige neiging, zich met gelijksoortige te conglomereeren. Daaruit spruiten dan grootere formaties, kolonies of organismen voort, die ik de samengestelde litterarische vormen zou willen noemen.

Vertellingen, die eerst rondgevlogen hebben als wakkere bijen in den zomer, en nu tegen den herfst neiging krijgen om te zwermen: zich tot een klomp samen te ballen en te gaan hangen aan een boomtak, behoeven echter volstrekt niet noodzakelijk een kadervertelling te gaan vormen. Er zijn andere mogelijkheden. Neem bijvoorbeeld de verhalen, die zich groepeeren rondom bepaalde typen of personen. Zij vertoonen een geheel ander organisme, en juist een vergelijking met dezen

afwijkenden vorm kan wellicht het best den bijzonderen aard van de kadervertellingen duidelijk maken.

Anecdoten, kwinkslagen, domme of slimme streken, avonturen of obscene grappen verzamelen zich en concentreeren zich op bepaalde figuren: Tijl Uilenspiegel, Serenissimus, de Zeven Zwaben, Kampen, of hoe zij heeten mogen. Dikwijls bezitten die figuren een zekere historische of geografische realiteit - altijd hebben zij een bepaald karakter, dat zich in al de afzonderlijke verhalen openbaart. Het eigenaardige daarbij is evenwel, dat deze groepen van gelijksoortige en bijeenbehoorende eenheden zeer zelden uitgroeien tot een doorloopende geschiedenis. Ofschoon de avonturen en streken van Tijl Uilenspiegel beginnen bij zijn geboorte en doop, en eindigen bij zijn begrafenis, geeft toch het Volksboek van hem evenmin een samenhangende levensgeschiedenis, als er ooit een bestaan zal van Serenissimus. Daar heeft noch de Coster's *Ulenspiegel* noch Bürger's *Münchhausen* veel aan kunnen veranderen. Evenmin vertoont het Volksboek van de Schildbürger veel overeenkomst met een doorloopende stedekroniek. Juist de gelijksoortigheid der geschiedenisjes schijnt een hinderpaal te zijn voor het voortschrijden van de handeling in volgorde van tijd, gelijk wij dat verlangen in een doorloopend verhaal.

Geheel anders is de vorm van het kaderverhaal. Hier worden ongelijksoortige geschiedenissen bijeengehouden op een wijze, die niet uit de vertellingen zelf voortspruit. Integendeel, het moet den schijn hebben, alsof de vertellingen voortspruiten uit het kader. Hierbij vallen twee soorten te onderscheiden. Bij sommige vormt het kader een zelfstandig verhaal, dat weliswaar aanleiding geeft tot het meedeelen van de vertellingen die het omvat, maar toch zijn eigen weg gaat. Bij andere bestaat het kader uit een meer of minder gedetailleerde schildering van de personen, die vertellen, en van het milieu, waarin verteld wordt. Bepalen wij ons tot voorbeelden, die beter bekend zijn, of door een goede vertaling gemakkelijk bereikbaar, - dan behooren *Duizend en één Nacht*, het *Papegaaienboek* en het volks-

boek der *Zeven wijze meesters* tot de eerste soort, Boccaccio's *Decamerone* en Juan Manuel's *Conde Lucanor*, Chaucer's *Canterbury Tales* tot de tweede. In het *Panchatantra* is het gemeenschappelijk kader van de tweede, de kaders der afzonderlijke boeken van de eerste soort. Vermoedelijk zal de eerste vorm de oudste en oorspronkelijkste zijn. De tweede, jongere vertoont reeds iets van ontaarding; degenereert zij nog verder, dan worden slechts meer nu en dan nog de namen van de vertellers vermeld, zooals in de *Cent nouvelles nouvelles*.

Hoe dit ook zij, en hoe verschillend ons de beide soorten ook op den eersten blik aandoen, zij hebben toch veel gemeen - allereerst het doel. Iedere kadervertelling bedoelt, een of andere levensles aan te preeken of een moreele stelling te bewijzen.

Hier stooten wij op een fundamenteel onderscheid tusschen de Uilenspiegelgroep en de kadervertelling. Terwijl de eene vorm in haar geheel en in al hare eenheden zich ten doel stelt, ons te laten lachen, zich richt tot hetgeen wij ons gevoel van humor noemen, wendt zich de andere in oorsprong en in hoofdzaak tot ons zedelijk bewustzijn. De eene wil ons in een zekere stemming brengen, de andere wil ons gemoed in een bepaalde baan leiden. Men kan in *Uilenspiegel* een lyrisch element, in de *Zeven wijze meesters* een didactisch constateeren. Misschien wordt daardoor tevens verklaard, waarom de eene groep onbegrensd en los van samenhang blijft, terwijl de andere zich beter tot een afgerond complex samenvoegt.

De kadervertelling zoekt de meest uiteenloopende voorbeelden, om uit het ongelijksoortige de levenswijsheid te laten spreken of bij een stelling op het gebied der moraal op het voor en tegen den nadruk te leggen. Die woorden Moraal en Levenswijsheid moet men niet al te streng opvatten: daarbij niet denken aan philosophie, ethiek en zedelijkheid, zooals die onderwezen worden van onzen katheders, verkondigd van onzen preekstoel. De moraalphilosophie, in de oude kadervertellingen, staat op den trap van die van het kind, dat op de

vraag, wat naastenliefde is, ten antwoord geeft: ‘dat is, wanneer ik mijn boterham geef aan een arm buurkind.’ Het beeld vervangt de begripsbepaling. Niettemin kan men den moreelen grondslag in alle kadervertellingen aanwijzen, en wordt door dezen in het algemeen de keuze der afzonderlijke geschiedenissen bepaald. Daarom maakt zij gaarne gebruik van de fabel en is zij verwant met de spreuk, de spreekwijze en het spreekwoord. Om zich een moreele vertelling in primitieven vorm voor te stellen, denke men aan spreekwijzen, zooals zij bij honderden bij het volk in omloop zijn: ‘Eerlijkheid drijft boven, zei Louw de slager, sprong in het water en verdronk’ of ‘Ieder zijn meug, zei de boer en hij at mest met een hooivork.’

Hiermee vergelijke men uit het *Panchatantra*: Iemand die het in den zin krijgt zich bezig te houden met dingen die hem niet aangaan, vindt den dood, gelijk de aap, die de keg uittrok. Damanaka echter zeide: ‘Hoe was dat?’ Karataka sprak, enz., volgt de vertelling. Of in het Papegaaienboek: Wie iets onderneemt dat voor zijn stand niet past en omgaat met lieden van ander slag, zonder te luisteren naar den raad van waarachtige raadgevers, dien treft hetzelfde ongeluk, dat den aap Zeirek trof door den zoon van den slotvoogd. - Wat is dat voor een geschiedenis? vroegen de kinderen, en de artsenijkundige papegaai vertelde: volgt weder het verhaal.

Men ziet, wij zijn hier volstrekt niet ver verwijderd van conclusies als: ‘Alle vrachtjes lichten, zei de schipper en hij smeet zijn vrouw overboord.’ De verstandigen Visnusarman, die het *Panchatantra* samenstelt, staat heel dicht bij den onsterfelijken Sam Weller, die zijn meester Pickwick in dergelijke spreekwijzen zijn levenswijsheid opdischt en ze af en toe uitbreidt tot anecdoten. Evenzoo zijn Louw de slager, de aap met de wig, de niet al te kieskeurige boer, de aap Zeirek en de schipper alle met elkaar verwant. Altegader zijn het illustraties ter wille van moraal en levenswijsheid - alleen is bij sommigen de zaak in het zotte gegooid, terwijl de anderen aanspraak maken om au sérieux genomen te worden.

Dus: de kadervertelling is een letterkundige vorm, die ten doel heeft, een prentenboek voor moraal en levenswijsheid te zijn.

Laat ons nu een blik slaan op de bekendste vertegenwoordigers van het soort; men zal, hoop ik, op mijn woord willen gelooven, dat het evenzoo gesteld is met de onbekende.

In het *Panchatantra* hebben wij te doen met een verstandigen koning met drie onnoozele zoons; hij roept een wijzen brahmaan, die zich sterk maakt, de knapen in een half jaar op te voeden tot verstandige menschen. Om dit te bereiken, schrijft hij een boek in vijf gedeelten, tot onderwijzing der jeugd. Dat is het hoofdkader - ieder gedeelte behelst weer een nieuw kader: hoe men vrienden met elkaar in onmin brengt, hoe men vrienden verwerft enz.

Duizend en één Nacht vertoont ons een vorst, die in zijn huwelijk teleurstellingen heeft beleefd. Op een wonderlijke manier komt hij tot de ontdekking, dat hij in dat opzicht geenszins de eenige is, en dat zelfs een grimmig monster, dat zijn geliefde in een glazen kist op den bodem der zee bewaart, niet voor horens gevrijwaard is. Hij wordt dientengevolge vrouwenhater, wat zijn recht is, en trouwt iederen avond een andere vrouw, die hij des ochtends daarop het hoofd laat afslaan, wat niet geheel met moderne zeden strookt. Al de wijsheid en beminnelijkheid van een fijnbeschaafd meisje komen er aan te pas, om hem in drie jaren, waarin zij hem vele verhalen vertelt en drie schoone kinderen schenkt, van zijn zielsziekte te genezen.

Een vrouw, die geneigd is misbruik te maken van de afwezigheid van haar man, wordt door een geleerde papegaai tegen haar wil op het rechte pad gehouden, doordat hij haar iederen avond, dertig maal, door vertellingen boeit en haar zoo haar rendez-vous laat verzuimen. Zoo ongeveer kan men den inhoud van het *Papegaaienboek* samenvatten.

Ten slotte de laatste en best gebouwde der bekende kadervertellingen: de geschiedenis der *Zeven wijze meesters*. Hier wordt

een prins door zeven meesters opgevoed tot wijsheid. Zij ontdekken, dat hem aan het hof van zijn vader gevaar dreigt, waaraan hij slechts kan ontkomen, wanneer hij zich zeven dagen lang onthoudt van spreken. Bij dit sprookjesmotief komt nog een tweede: juist in de week van het zwijgen speelt zich tusschen den prins en zijn stiefmoeder de oude geschiedenis van Jozef en Potiphar's vrouw af. Hij wordt ter dood veroordeeld, en elken dag door een vertelling van een van zijn meesters van de galg gered, terwijl een vertelling van de booze vrouw hem telkens weer op den rand van den dood brengt. Totdat eindelijk de fatale dagen ten einde zijn, en hij zich met de herkregen spraak rechtvaardigen kan, door zelf een geschiedenis te vertellen. Wij noemden dit Volksboek de best gebouwde kadervertelling, en waarlijk, moraal en levenswijsheid werken in geen der complexen zoo sterk als hier, door voorbeeld en tegenvoorbeeld. Het schijnt ons dat hier de oudste en oorspronkelijkste trekken bewaard zijn.

Uit deze korte vergelijking volgt al dadelijk vrij wat. Vooreerst, dat wij gelijk hadden met onze karakteriseering. In de tweede plaats bevinden wij, dat er in alle vier sprake is van een termijn. Visnusarman neemt op zich, de prinsen op te voeden binnen zes maanden - zoo niet, dan mag de vorst hem smadelijk beschimpen. Shehrazade vertelt zoo lang, tot haar drie kinderen den vorst overtuigen van haar huwelijkstrouw en van de waarde der vrouw. De papegaai weet den tijd te rekken, tot de echtgenoot van zijn reis terug is. In de Zeven Wijzen vinden wij de acht dagen. In drie van de verhalen beslist die termijn over leven en dood - bij Diocletianus en Shehrazade is dit van den beginne af aangegeven, maar ook de papegaai vertelt om zijn leven te redden.

Wie wel eens heeft rondgekeken in folklore, zal de beteekenis van zulke termijnen terstond begrijpen. Wij zijn daarmee vlak bij het gebied van het zoogenaamde halsraadsel, dat wij eveneens in een enkelvoudigen en in een samengestelden vorm kennen. In die van de eerste categorie redt een terdood-

veroordeelde zijn leven door een raadsel op te geven dat zijn rechters niet kunnen oplossen, of een monster - het mag ook een betooverde prinses zijn, - geeft raadsels op en doodt ieder die de oplossing niet vinden kan; men denke aan de Sphinx en aan Andersen's *Reiskameraad*. Bij de tweede categorie is het erom te doen, zoolang raadsels op te geven, tot een gevaarlijke termijn voorbij is - hiervan geeft het gesprek tusschen Thor en den dwerg Alwis een mooi voorbeeld. Bij deze halsraadsels sluiten weer de halsvertellingen aan. Hier redt zich òf iemand zijn leven door zijn geschiedenis te vertellen, òf terwijl men vertelt, gaat een gevaarlijke termijn voorbij. Binnen de groote verzameling der *Duizend en één Nacht* vinden wij een aantal voorbeelden van de eerste soort, die zich, zooals men weet, al weer tot kleinere kadervertellingen hebben vereenigd. Zoo koopen zich in de geschiedenis van den ‘Lastdrager en de drie dames’ de drie kalenders hun leven, dat zij door nieuwsgierigheid verbeurd hebben, door hun geschiedenis te vertellen; en in het verhaal van den ‘Kleinen gebochelde’ redden verschillende personen elkander. Wat de tweede soort aangaat, deze vinden wij vertegenwoordigd in drie van onze vier groote kaders.

Een kadervertelling is aldus, behalve een reeks illustraties van levenswijsheid en moraal, bovendien nog meestal een halsvertelling.

Daar nu de hooge litteratuur, ook daar, waar zij schijnbaar geheel op eigen beenen staat en zelfstandig werkt, vaak zekere trekken van die oude vormen bewaart - Shakespeare zit vol gewijzigde sprookjes, spreekwoorden, raadsels -, is van dat alles heel wat in latere, schijnbaar geheel onafhankelijke en moderne kadervertellingen overgegaan. Ook Hoffmann's *Serapionsbrüder* behelzen levenswijsheid in beelden - ook hier dienen de vertellingen eenigen vrienden, die elkaar in lang niet gezien hebben en elkaar vreemd zijn geworden, om over den pijnlijken termijn van het elkaar-weer-vinden heen te komen. En is Keller's *Sinngedicht* niet zooiets als een halsvertelling?

Laat ons nu den jongeren vorm eens bekijken, de kadervertelling, waarbij in het kader enkel personen en milieu beschreven worden.

De zwarte pest woedt te Florence. Alles sterft, alle banden scheuren, niemand voelt zich veilig, niemand voelt meer den dwang zich te onderwerpen aan de gewone wetten van staat en samenleving. In dezen tijd van nood komen op zekeren morgen in de kerk Santa Maria Novella zeven jonge meisjes en drie jonge mannen bijeen en besluiten, de verpeste stad en de plagen van angst en bandeloosheid te ontvlieden; zij willen noch het rampzalige van de tuchteloosheid noch het vreeselijke schouwspel der ellende langer verdragen. Zij willen naar buiten trekken, daar eenzaam leven, in blijdschap, vreugde en vermaak, doch ‘zonder de redelijke grenzen te overschrijden.’ En Pampinea, het meisje dat het plan bedacht heeft, zegt het bij deze eerste samenkomst uitdrukkelijk: ‘Wij willen op deze wijze, indien ons de Dood niet te voren verrast, zoolang bijeenblijven, tot wij zien, dat de hemel aan deze ramp een einde heeft gemaakt.’

Bevinden wij ons hier niet in het oude kader? De verhalen, die zij elkander straks gaan vertellen, dienen, zoo niet direct dan toch indirect, om den fatalen termijn, die over dood en leven beslist, te boven te komen. Niet uit louter lichtzinnigheid trekken deze tien jongelieden op het tijdstip, dat hunne medeburgers in den ergsten nood verkeeren, naar buiten, in de vrije lucht, waar ook de hemel vrijer is en ‘zelfs wanneer hij zich hult in rouw, ons toch de eeuwige schoonheden niet ontzegt.’ - Neen, wij voelen hier duidelijk den dwáng, de halsvertelling, het verhaal, dat over den dood zegeviert.

Zoo staat de *Decamerone* op de grens tusschen den ouderen en den jongeren vorm, want in den laatsten is het termijnmotief meestal verdwenen.

Daarentegen zijn levenswijsheid en moraal gebleven.

Juan Manuel vertelt in zijn inleiding, dat hij doet als een verstandig geneesheer, die suiker of honig mengt in de bittere

artsenijen, opdat men ze gemakkelijker zal innemen: ‘Op dergelijke wijze nu moge met Gods hulp dit boek geschreven en ook profijtelijk zijn, wanneer zij, die het lezen, uit eigen neiging behagen scheppen in de nuttige zaken, die zij daarin aantreffen, en zelfs die lezers, die zoodanig goeds niet weten te waardeeren, zullen toch niet kunnen nalaten, met de bekoorlijke gezegden, die het behelst, ook de nuttige te lezen, die daarmee vermengd zijn, en tegen hun wil voordeel daarvan te trekken.’ - En dan volgen de schoone voorbeelden, waarmede de raadsheer Patronius den graaf Lucanor opvoedt.

Chaucer's *Canterbury Tales* leggen, al zijn zij onvolledig, door de vertelling van den pastoor, die als besluit van het geheel gedacht was, den nadruk op hun moreele bedoeling. Een ridder, een abdis, een student, een bedelmonnik, een koopman, een geneesheer, een vrouw uit het volk, een rechtsgeleerde en tal van anderen zijn met den dichter op een bedevaart. Zij zijn verschillend van stand, van levensbeschouwing en van ondervinding. Zij verkorten elkaar den weg met vertellingen, die op die verschillen berusten, en ieder vogel zingt zooals hij gebekt is. Zoo is het leven - een bedevaart op een moeilijken weg, die ons samenbrengt met andersdenkende, andersvoelende, anderslevende mannen en vrouwen, en waarop wij elkaar wederkeerig steunen met beeld en verdichting.

En de *Decamerone*? Lieve lezer, schrik niet, ik zou willen bewijzen, dat ook onze Decamerone een moreel boek is.

II. De jeugd

I. *Boccaccio en Fiammetta*

Om te beginnen zou ik een misverstand uit den weg willen ruimen. Overbodig misschien, want het zijn ten slotte slechts operetten en onrijpe hoofden, waarin deze dwaling nog spookt. - Toch ben ik haar dikwijls genoeg tegengekomen: de opvatting namelijk, alsof men zich de persoon van Giovanni Bocca-

caccio ongeveer zoo kon voorstellen als de helden van sommige van zijn vertelsels.

Hij was geen heros der liefde.

Als wij ons in renaissance-trant wilden uitdrukken, moesten wij zeggen: Venus is den Muzen vijandig. Wie zijn leven aan de liefde, geheel aan de liefde wijdt, wordt geen groot kunstenaar, zoomin als ooit groote veldheeren, staatslieden of godgeleerden groote minnaars zijn geweest. Natuurlijk ontken ik niet, dat de dichter of de veldheer in staat zou zijn, dikwijls, innig en gaarne te beminnen, maar de liefde is voor hem nooit ‘Selbstzweck’; wordt zij dat bij wijlen toch, dan ontstaat er - getuige Herakles en Caesar - een hoogst gevaarlijk conflict. Liefde als levensdoel laat geen groote ambten nevens zich toe. Van den stouten Don Juan kan men op zijn hoogst een liedje bij de luit, een paar galante stanzen verwachten, meer niet; de vooze Faublas dicht in het geheel niet. Het is dwaas, zich erotische dichters, zij mogen Sappho heeten of Ovidius of Janus Secundus, tevens als helden in de erotiek voor te stellen. Waar wij zulke dichters in hun leven nauwkeuriger leeren kennen, zien wij integendeel, dat het vaker een onbevredigd smachten dan de ervaring is, waaruit hun kunst voortkwam.

Wij zullen ons niets wijsmaken - Boccaccio was een kind van zijn tijd, en die tijd rekende, evenals een deel der achttiende eeuw, een vroolijk liefdeleven tot de beste genietingen, en de dichterlijke weerspiegeling, zonder preutschheid of valsche schaamte, tot de hoogste taak der letterkunde. En toch bewijst ons alles, wat wij weten van Boccaccio's leven, alles, wat hij ons zelfvertelt van zijn boek, dat noch persoonlijk succes, noch een neiging om den smaak van zijn tijd in 't gevlei te komen, hem bewogen hebben, den *Decamerone* zoo te schrijven, als hij ons dien gegeven heeft. Wil men er met alle geweld autobiografische elementen in vinden, dan behoort hij toch in ieder geval niet in de reeks van Casanova's *Levensherinneringen*, maar is veeleer te vergelijken met Goethe's *Werther*. Ook de *Decamerone* is een boek, dat ontstaan is uit een ongelukkige liefde, een boek waarmee iemand zich van

de laatste resten van een somberen moedeloozen tijd bevrijdt.

Reeds in de inleiding zegt hij het:

Van jongsaf is hij ontvlamd geweest in hooge en edele liefde - veel meer dan bij zijn lagen stand paste. Het heeft hem veel kommer berokkend, niet zoozeer door de wreedheid der geliefde als ten gevolge van den overmatigen gloed en het toomeloos verlangen, die hem niet veroorloofden zich te houden aan een passend voorwerp zijner liefde. Onschatbare woorden van een vriend hebben hem in die omstandigheden verkwikt, ja misschien het leven gered. Maar het meeste deed de tijd. Wat noch vriendelijke raad, noch angst voor schade of gevaar in staat was te buigen of te breken, dat heeft de tijd zoo gelenigd, dat in de plaats van de smart slechts de herinnering aan de vreugde gebleven is! - Hij is het te boven, en nu wil hij zich dankbaar toonen voor de ontvangen weldaden: niet jegens hen, die hem eens hun raad gaven - zij hebben zijn hulp niet noodig, - maar terwille van anderen, die aan zijn steun behoefte hebben, omdat het ook zoo met hen is gesteld. En hij richt zich in de eerste plaats tot de vrouwen, want daar, waar mannen tal van middelen bezitten, om de kwellingen der liefde te verlichten en te verdrijven, daar houden schuchtere en beschaamde vrouwen de vlammen in haar borst besloten, waar zij dan, gelijk iedereen weet, nog grooter macht hebben. Dus schrijft hij nu zijn boek, om den vrouwen, wien het lot zoowel geringer kracht om te dragen als minder hulp heeft toebedeeld, met nuttigen raad behulpzaam te zijn en voor haar de droefenis te verdrijven. Gelukt het - en God geve, dat het gelukken moge - dan moeten zij daarvoor Amor danken, dat hij, die den schrijver van zijn banden verlost heeft, hem ook de kracht schonk, vreugde te bereiden aan haar.

Dat is ongeveer de inhoud van het voorwoord. Het verklaart ons, waarom de levenswijsheid in deze kadervertelling zich niet als in het *Panchatantra* tot vorsten richt, doch ditmaal tot vrouwen.

Nu zou men eens moeten nagaan, of dit zich door feiten uit het leven van Boccaccio laat toelichten.

Boccaccio was de onechte zoon van een koopman uit den burgerstand: Boccaccio di Chelino, geboortig uit Certaldo. Misschien was zijn moeder, een Fransche, van adellijke afkomst, misschien is hij te Parijs geboren; in ieder geval is hij reeds als heel jong kind te Florence gekomen. De vader bestemde den knaap, die, zooals hij zelf vertelt, reeds op zijn zevende jaar proeven van dichterlijken aanleg kon geven, eveneens tot koopman. Twee en twintig jaar oud reisde hij voor handelszaken naar Napels en kwam daar in aanraking met hoofsche kringen. Hij leerde er kloeke ridders kennen, hoofsche edelvrouwen, maar ook geestige priesters en ernstige geleerden. Zeden en beschaving verschilden er in ieder opzicht van die der burgerlijke Florentijnsche koopmanskringen, waarin hij was opgegroeid. Zijn eerzucht ontwaakt, en de vader, niet al te hardvochtig, geeft toe aan zijn herhaalde smeekbeden om te mogen studeeren - al is het met de voorzichtige voorwaarde, dat ook die studie leiden moest tot een praktisch beroep. Hij koos de rechten. Maar de rechtsgeleerdheid bracht hem weinig nader tot zijn dichteridealen en stuitte hem spoedig evenzeer tegen de borst als de handel. Maar hij kon nu althans na afloop zijner colleges zich op de oude talen toeleggen, zich in de klassieke schrijvers verdiepen. Zelfs deze geliefde studie - het geeft een beeld van zijn leven vol ontgoochelingen - kostte hem groote moeite. Hij behoorde niet tot hen, die een vreemde taal stormenderhand veroveren, hij bezat niet dat geniale philologische instinct, dat zoovele humanisten van zijn eeuw en de volgende kenmerkt. Het fijne gevoel voor taalvormen, het diepere inzicht in den groei der taal, dat wij zoo vaak in de Renaissance vinden, is hem vreemd gebleven. Hij vertoont niet de geringste gelijkenis met Petrarca of Pico della Mirandola, laat staan met Filelfo of Erasmus. Laat begonnen, blijft hij ondanks noeste vlijt en liefdevolle overgave slechts een middelmatig geleerde. Met het Grieksch is hij nooit geheel vertrouwd geworden; zijn Latijn heeft ook in de latere jaren geen lichten, sierlijken zwier, in zijn jonge jaren is het lomp en bijna barbaarsch.

Als wij nu vernemen, dat hij op den Paaschzondag van het jaar 1338 in de kerk van San Lorenzo voor het eerst de ster van zijn hart zag opgaan, de vrouw, die hij zijn leven lang beminnen zou, zijne Fiammetta - volgens de overlevering was het Maria, een natuurlijke dochter van koning Robert, uit het geslacht der graven van Aquino - dan behoeft ons dat niet al te zeer te verbazen. Wij weten dat sedert Dante's *Vita Nuova* dergelijke ontmoetingen evenzeer tot de dichterlijke zeden van den tijd behoorden, als de sporen bij de ridderschap. En toch, al heeft Fiammetta in zijn leven, in zijn kunst geenszins de rol gespeeld van een Beatrice of Laura, al was zij maar een Vlammetje en geen Vlam - hij heeft haar met dichterlijken en zuidelijken hartstocht diep vereerd en lang bemind. Hij heeft geen ongelijk, wanneer hij spreekt van een hooge en edele liefde. Zij was het symbool van zijn schoone ontwakende eerzucht, zij vertegenwoordigde zijn hang naar het aristocratische in geestelijk en maatschappelijk opzicht; zij deed hem des te bitterder zijn burgerlijk bestaan gevoelen en versterkte zijn haat tegen al wat laag was van afkomst of beroep. Door die liefde werd alles in hem gericht op het hooge en edele.

Geen afstamming of rijkdom, stand of geleerdheid konden hem den weg banen naar den kring zijner geliefde, waarheen zijn hart hem trok. Het eenige wat hem overbleef was de dichtkunde.... De dichtkunde was nog altijd het tooverkruid, dat de rotsen openen kon en zelfs de rotsen van een exclusieven hofkring; de tijd lag nog niet ver af, toen minnezang en minnedienst adeldom konden verleenen, en de wereld had nog niet geleerd zich te verbazen, wanneer een dichter en een koning op gelijken voet met elkaar omgingen. Maar - en hier komt de tweede ontgoocheling - Boccaccio was niet alleen geen groot philoloog, hij was eigenlijk ook geen groot dichter. Wij bezitten van hem een groot aantal schoone dichtstukken in alle genres, die zijn tijd kende: liederen en gezangen in gezuiverde techniek, diepgevoeld, vol poëtische verbeelding - men behoeft, om hem als dichter te waardeeren, slechts de tusschen-

spelen in den *Decamerone* te lezen. Hij was vindingrijk: de wereld heeft voor een deel aan hem het gebruik der epische ottaverime te danken. En toch maakt dit alles hem niet tot een waarlijk groot dichter. De innerlijke noodzakelijkheid, die tot dichten dwingt, die de verzen uit de ziel doet stroomen als water uit de bergen, wanneer in de lente de wintersneeuw op de toppen smelt, de heilige dwang, die Aeschylus en Dante tot dichters maakte - Boccaccio kende haar niet. Het dichten was voor hem, al voelde hij er zich sedert zijn vroegste jeugd toe aangetrokken, toch geen levensverrichting; hij kon dichten met overgave en hartstocht, en toch wortelde de dichtkunst niet in zijn innerlijkste natuur.

Wat hij vermocht, was evenwel voldoende, om hem toegang te verschaffen tot den kring, waarnaar het verlangen van zijn blijde jonge ijdelheid uitging, en waartoe Fiammetta Maria behoorde. Maar het was toch weer niet zoo gaaf en overtuigend, dat het hem er de positie verschafte, waarop hij aanspraak meende te hebben. Hij was geestig genoeg om mee te schertsen, begaafd genoeg om zich door hem te laten bezingen, welgemaakt genoeg om hem gaarne als aanbidder te zien en een liefdesavontuur met hem te wagen - maar hij was toch volstrekt niet zoo groot als denker en dichter, zoo ridderlijk als cavalier, of zoo stout en uitgelaten als minnaar, dat een verwende hoofsche vrouw als Maria hem boven alle anderen had kunnen stellen, of in hem iets anders wilde zien dan den makker van een blijde, maar niet al te lange episode. Zeer spoedig nadat zij door een verlokkend spel aan zijn beschroomdheid een eind had gemaakt, en hij door een vermetelheid haar laatsten tegenstand had gebroken en bereikt had, wat hem het hoogste geluk scheen, moest hij ondervinden, dat die vrouw hem niet zoo liefhad als hij haar. Jaloezie? Zeker, ook dat - maar daarnaast een gewaarwording, die jaloezie nog snerpender maakt: het bewustzijn van eigen ontoereikendheid, de ervaring, dat er tusschen dat, wat hij wilde zijn, en dat, wat hij was, nooit volkomen overeenstemming heerschte. Spoedig daarop het bewijs,

dat zij hem bedroog, de overtuiging, dat zij hem misschien wel altijd bedrogen had. Hoevelen uit het hofmilieu waren bij die tragi-comedie toeschouwers en lachten in hun vuistje? En hoe moet gekwetste ijdelheid de wonde vergiftigd hebben!

Hoe verleidelijk het ook zou zijn, den napolitaanschen hofkring omstreeks 1340 te schilderen, wij schrijven geen historischen roman; wij trachten enkel te verklaren, hoe in de ziel van een dichter die bitterheid, ontevredenheid en overgevoeligheid zijn ontstaan, die in een deel van zijn litterair werk zoo duidelijk aan den dag komen, en die hem ten slotte ertoe gebracht hebben, de dichtkunst op te geven, om in godsdienstige dweperij en wetenschappelijken arbeid zijn heil te zoeken. Er zijn menschen, wien het oogenschijnlijk zeer goed gaat en aan wier welzijn toch altijd een kleinigheid ontbreekt - 'Hij is schatrijk op een dubbeltje na' pleegt men op de beurs te zeggen. Zoo ging het in het geestelijke met Boccaccio. Altijd ontbrak ergens een kleinigheid. De menschen, voor wie hij dat het liefst zou hebben verborgen, bemerkten het, en juist omdat zij het opmerkten, schenen hem zelf die kleine leemten dubbel zoo groot. Dat was het, wat Boccaccio in zijn Zuid-Italiaansche jaren de ontgoocheling bracht: over zich zelf en over de wereld. In dit licht gezien krijgt de uitspraak, dat hij ontvlamd is geweest door een liefde hooger en edeler dan zijn nederigen stand betaamde, een bijna tragische beteekenis.

2. *Fiammetta in Boccaccio's werk*

Bijna al de jeugdwerken van Boccaccio - wij kunnen ze hier slechts terloops behandelen, daar zij met den *Decamerone* maar losjes samenhangen, - staan in het teeken van Fiammetta. Het dichten was hem het middel geweest, om de geliefde te winnen. - 'Al mijn verlangen was erop gericht, te doorgronden, in hoeverre de kunst om woorden geestig samen te voegen, om verzen te schrijven, het hart der menschen vermag te treffen; met ijver gaf ik mij aan die kunst over; ik vormde

mijn stijl zoo roerend mogelijk, en ik verzuimde ook geen ander middel, dat mij geschikt scheen, het doel van mijn wenschen te bereiken; niet zonder moeite en inspanning vervolgde ik haar langen tijd, maar eindelijk viel zij in den strik, dien ik haar met zooveel zorgvuldigheid gezet had.'

Zullen wij de eerste treden van deze dichterlijke verleiding nagaan? Ook hiertoe heeft de dichter ons in staat gesteld. Bij een gesprek in een nonnenklooster - de plek, waar toen ter tijd jonge mannen en vrouwen uit de wereld elkaar troffen voor de conversatie - ontmoet Boccaccio eens de geliefde, en in den loop van het gesprek verzoekt zij hem, bij de kracht die uitging van haar oogen op den dag, toen hij haar den eersten keer zag, om haar in een boekje en in de volkstaal de geschiedenis van de jonge gelieven Floris en Blancefloer, die nog door geen dichter verheven genoeg bezongen was, volledig te vertellen. Zoo ontstond de eerste helft van het boek, dat Boccaccio *Filocolo* heeft genoemd, dat de aandoenlijke avonturen van die twee getrouwen bevat, die van den Laat-griekschen tijd af, toen zij voor het eerst verteld werden, tot ver in den tijd der Renaissance velen schoonen oogen tranen ontlokt hebben, en die zelfs in onzen tijd, die meer vermaak schept in de avonturen van Manon Lescaut of Rodja Raskolnikow, niet geheel vergeten zijn. Voltooid werd dat prozageschrift eerst later.

Vermoedelijk - ik zie er verder vanaf, de geschiedenis van deze jeugdwerken, waarvan de chronologie een labyrinth met eindelooze doolpaden is, te versieren met uitdrukkingen als 'vermoedelijk', 'naar alle waarschijnlijkheid' of 'naar de hypothese van den heer X' - ontstonden er terzelfder tijd andere werken. Vooreerst de *Filostrato*. Ook hier vertelt de opdracht aan Fiammetta, wat den dichter tot schrijven bewoog. Het was opnieuw een van die hoofsche gesprekken, die de tijd en de kring niet minder beminden dan de Grieken hun symposia. De casuistiek der liefde stond in het midden, en het thema luidde: een verliefde kan zijn dame slechts uit de verte aanschouwen, hij kan dikwijls van haar spreken, hij kan altijd aan

haar denken. Vraag: welke van die drie mogelijkheden bereidt hem het grootste genot? Boccaccio had zich verklaard voor de derde. Niets kan de gedachten aan de geliefde storen! Doch nu was Fiammetta voor korten tijd op reis gegaan. Toen voelde hij, hoe hij zich vergist had, hoezeer de aanblik van haar schoonheid hem een levensbehoefte was - en tot troost beschreef hij de lotgevallen van den trouwen Troilo, en diens smart over de afwezige, ontrouwe Criseida in ottaverime. Zonder twijfel heeft hij de episode uit den Trojaanschen oorlog, - dien hij destijds nog niet uit Homerus, maar uit een Fransch epos kende, - ernstig opgevat. Toch ligt over het geheel zulk een glans van humor en satire, en zijn toestanden en gebeurtenissen uit dien tijd er zoo vermakelijk in vervlochten, dat wij niet goed kunnen gelooven aan Boccaccio's naïveteit. Zooals het naar den inhoud een profetie van Shakespeare's drama is, geeft ons de vorm een duidelijken voorsmaak van Ariosto. De Muze is een arglistig schepsel; wie meent, haar dienstbaar te kunnen maken aan zijn bedoelingen, moet dikwijls ondervinden, dat zij het eigenlijk is, die hem aan het lijntje heeft. Terwijl Boccaccio naar tonen zocht, die hem helpen moesten, zijn geliefde te winnen, te behouden of terug te veroveren, neemt zijn talent hier, zijns ondanks, vormen aan, die met minnedienst niets te maken hebben, en daarentegen den lateren schrijver van den *Decamerone* verraden.

Eveneens uit dezen tijd stamt een tweede epos, de *Teseide*, dat de liefde behandelt van twee Thebaansche ridders, Arcita en Palemone, voor een zuster van de Amazone Ippolita, een schoonzuster van Theseus, Emilia genaamd. Het is al weer aan Fiammetta gewijd: ‘Wat men hier leest onder den naam van een der beide minnaars, en onder dien van de beminde vrouw, heeft, wanneer gij het nauwkeurig beziet, betrekking op hetgeen gij en ik voor elkander geweest zijn. Welken minnaar ik bedoel, zeg ik u niet, gij zult hem zelf herkennen’ - dus een zelfportret en een rebus - doch een, die gemakkelijker is op te lossen dan de meeste overige raadsels van Boccaccio. Arcita,

de man, die ten slotte zijn medeminnaar overwint, maar wien door Venus' arglist den prijs der overwinning ontgaat, is de ridder, in wien Boccaccio getracht heeft, zichzelf af te beelden: een weinig sentimenteel, een weinig geflatteerd en sterk in den stijl van den tijd. Geen zeer krachtig werk, en toch.... schittert niet Tasso door den nevel heen?

Niet alleen Venus was hem te dier tijde ongenegen, ook Juno, de rijkdom, en Rhamnusia of het afgunstige lot behandelen hem, zooals hij schrijft, slecht. De zaken van zijn vader geraakten tegen het jaar 1340 door een Florentijnsch faillissement in een bedenkelijken toestand; de zoon moest het eenvoudiger doen; hij woonde nu in een kwalijkriekende woning in een voorstad, hij kon zich in zijn gelapte kleeren niet meer aan het hof vertoonen, en moest op het eind van 1340 het besluit nemen, om naar Florence, dat hij meende te haten, terug te keeren. Dat dit alles hem nog prikkelbaarder maakte, is begrijpelijk - minder billijk was het, dat hij de schuld van al zijn ongeluk aan den ouden Boccaccio gaf, en hem in zijn geschriften leelijker voorstelde, dan kinderlijke piëteit en goede smaak gedoogden.

Maar noch zijn humeur noch zijn omgeving deden schade aan zijn werklust. Spoedig na zijn terugkeer is de *Ameto* ontstaan, een idylle in proza afgewisseld door terzinen en canzonen, waarin verteld wordt, hoe de jager Ameto, een soort Florentijnsche Caliban, door zijn liefde voor de nimf Lia zijn ruwe zeden aflegt en een vreedzaam herder wordt. Tot slot wordt de bekeerde in den kring der nimfen binnengeleid, en op een namiddag vertellen Lia en haar vriendinnen Mopsa, Emilia, Adonia, Acrimonia, Agapes en Fiammetta, van welke elk een heidensche godheid dient - maar tevens de trekken draagt van een werkelijke tijdgenoote van Boccaccio, hare liefdesgeschiedenissen. Twee daarvan, die van Emilia en die van Fiammetta, hebben weer betrekking op Boccaccio's eigen leven. Hij klieft hier zijn eigen ik in twee minnaars, die hij Ibrida en Caleone noemt; in Emilia's geschiedenis vinden wij bovendien toespelingen op Ibrida's, d. i. Boccaccio's - moeder. Eindelijk, nadat zij hare

ten deele droevige, doch meest vrij hachelijke liefdesavonturen verteld hebben, veranderen de vrouwen onverwacht in de zeven christelijke deugden - Venus komt als een vuurzuil uit den hemel, verklaart dat zij het licht des hemels is, drievuldig en toch één, aanvang en einde van alle dingen; Ameto wordt ontdaan van zijn kleederen en in de bron gedoopt.... en het blijft den verbijsterden lezer overgelaten, welk touw hij aan deze disparate symboliek wil vastknoopen. Doch gelijk wij te voren Ariosto en Tasso noemden: in dit werk liggen de wortels van de kunst van Sannazero, Guarini en het gansche latere herdersdicht.

Nu werd ook de *Filocolo* voltooid, en in dit tweede gedeelte komt die bekende episode voor, die als de oergedaante van den *Decamerone* beschouwd wordt. De held Florio zwerft door de wereld, om Biancifiore te zoeken, en komt ook te Napels. Daar vindt hij in een tuin, niet ver van Posilipo - Boccaccio wordt niet moede, altijd weder de streek, waar het graf van Vergilius ligt, en het land tusschen Arno en Mugnone te beschrijven, - dat reeds herhaaldelijk vermelde gezelschap, waarvan Fiammetta het middelpunt is. En opnieuw worden de problemen der liefde besproken. ‘Wanneer een vrouw aan den eenen minnaar den bloemruiker schenkt, dien zij in het haar gedragen heeft, maar zichzelf tooit met de bloemen van den anderen, aan wien van beiden heeft zij dan het grootste bewijs van haar liefde gegeven?’ - ‘Geeft een vrouw in haar minnaar de voorkeur aan moed, hoofsche zeden of kennis?’ - ‘Moet men een jong meisje, een getrouwde vrouw of een weduwe beminnen?’ En nog vele dergelijke. Opdat de gesprekken niet in het honderd zullen loopen, wordt Fiammetta tot koningin gekozen en neemt na eenige aarzeling blozend den lauwerkrans aan. Soms worden de vragen door voorbeelden opgehelderd, en zoo vinden wij hier twee vertellingen, die wij op den tienden dag van den *Decamerone* opnieuw zullen ontmoeten.

Spoedig daarop twee nieuwe werken, waarvan ik het eerste ook den oprechten bewonderaar van Boccaccio niet ter lezing

kan aanbevelen, terwijl het andere, van al zijn jeugdwerken het diepste en oorspronkelijkste, wel verdiende, ook aan hen die geen Italiaansch lezen bekend te zijn. De *Amorosa Visione* beteekent naar vorm en inhoud 's dichters grootste effort - maar de grootste inspanningen beteekenen niet altijd de beste kunstwerken. Geschreven in terzinen, waarvan de beginletters van boven naar beneden gelezen drie staartsonnetten vormen - twee aan de hier met name genoemde Madonna Maria en een aan den lezer - beantwoordt dit reuzenakrostichon naar den inhoud ongeveer aan de nachtmerrie van een jong kunsthistoricus, die, nadat hij urenlang getracht heeft, het raadsel der fresco's van de Cappella degli Spagnuoli op te lossen, van uitputting is in slaap gevallen. De dichter volgt hier een Donna gentile piacente e bella, die beloofd heeft, hem tot het hoogste geluk te voeren; doch minder gehoorzaam aan zijn leidsvrouw dan Dante aan zijn Meester, ziet hij ook van allerlei, wat zij hem liever niet zou hebben laten kijken. Met of zonder haar doolt hij door eindelooze zalen met historisch-allegorische muurschilderingen, door liefdestuinen met symbolische fonteinen - hij aanschouwt den triomf van de wetenschap, van den roem, van den rijkdom, van de liefde, hij ziet dozijnen, neen honderden beroemde mannen en vrouwen, geeft tallooze begrijpelijke en onbegrijpelijke toespelingen op verleden en heden - en het geheel doet ons aan, alsof Giovanni na vlijtige en veelzijdige studiën te Napels, in Florence een soort van dichterlijk eindexamen heeft willen afleggen. Al is de *Amorosa Visione* ook een onschatbare bron voor het verstaan van de denkwijze en uitdrukkingswijze van het Trecento, verre verschieten naar een litterair-historische toekomst opent zij ons niet - hoogstens krijgen wij bij het lezen een uitzicht tot op Petrarca's *Triomfi* of tot op de latijnsche werken van Boccaccio's eigen ouderdom.

Stel daartegenover den roman in proza *Fiammetta*. Men beschouwt dit boek gaarne als prototype van den modernen psychologischen ik-roman, en voorzeker, wie het leest, moet aan

Goethe's *Werther* of Benjamin Constant's *Adolphe* denken. En toch liggen hier de verhoudingen heel anders. Zoowel Goethe als Constant zijn bij hun hoofdpersonen uitgegaan van zichzelf - al hebben zij door temperingen, overdrijvingen, dichterlijke vrijheden de werkelijkheid, naar hun kunst het eischte, veranderd, zij gaven niettemin een beeld van zichzelf. Werther is en blijft Goethe, zoo ook een Goethe, dien Goethe van zich af moest schudden, om waarlijk Goethe te worden. Hetzelfde geldt mutatis mutandis voor Constant en Adolphe. In *Fiammetta* is het probleem ingewikkelder. Fiammetta had Boccaccio bedrogen - in de eerste smart had hij niets anders kunnen doen dan zijn eigen leed uit te schreeuwen, de trouwelooze te smaden, het verloren geluk te betreuren.... en altijd te hopen, dat het nog weer eens anders zou worden. Nu echter de tijd veel heeft verzacht, vindt hij een nieuwen vorm: wat hem gebeurd is, wordt op haar overgedragen. Niet de man is bedrogen, maar de vrouw, niet de geliefde is trouweloos, maar de minnaar. Heeft de dichter vroeger gezegd, dat Fiammetta hem nooit op die wijze heeft bemind, als hij haar - hier staat een vrouw voor ons, die van haar kant den geliefde veel meer heeft gegeven dan hij in staat was te waardeeren of te beantwoorden. Psychologie? Best! - maar een psychologische metempsychose: Boccaccio's ziel is in Fiammetta verhuisd, Fiammetta's psyche overgedragen op Boccaccio. Het begin van de liefdesgeschiedenis wordt overeenkomstig de waarheid geschilderd, of althans evenzoo als in *Ameto*; maar vervolgens is het de minnaar, die op reis gaat en, zonder dat hem de vrouw daartoe aanleiding gaf, haar in den vreemde ontrouw wordt. Niet zijn smarten worden geschilderd, maar de hare: Troilus is Cressida geworden. Deze omkeering wordt niet alleen doorgevoerd in het algemeen, maar tot in bijzonderheden. Boccaccio heeft in de vele gedaanten, die hij zichzelven gaf, in proza en in sonnetten gesnikt, zoo dikwijls hij de plek herdacht of de plaatsen bezocht, waar zijn liefde begonnen was, waar hij de eerste bewijzen van Fiammetta's gunst verworven had. Nu is de beurt aan Fiammetta. Haar

gemaal - een met tact en fijnheid geschilderd edelman, die in geen enkel opzicht op den traditioneelen ‘cocu’ gelijkt - brengt de bedroefde, die hem den grond van haar droefenis niet zeggen kan, naar Bajae, juist daarheen, waar de liefste herinneringen zich met het schrijnend heden verbinden, en haar wanhoop uit zich in bijna dezelfde woorden, die wij kort te voren uit Boccaccio's mond hoorden. Zoo gaat het met iederren trek. Hebben wij hier te doen met een soort wraak, met de voldoening eener gekwetste ijdelheid? Hoe ook, het kunststuk is geslaagd: ook al mogen de zieleproblemen van den dichter nog verbazingwekkender zijn dan die van zijn schepping, toch is uit Fiammetta een figuur geworden, die ons van het begin tot het einde boeit. En uit dit alles blijkt één ding: met autobiografische beweringen van een schrijver, die in staat is tot zulke omkeeringen, kan men niet te voorzichtig zijn. Wat reeds uiterst hachelijk is bij *Werther* en bij *Adolphe*: uit het werk de werkelijke gedaante van den dichter en zijn omgeving te reconstrueeren, dat wordt bij Boccaccio's verdichtingen tot een onmogelijkheid. De kans is dus gering, om ooit uit deze werken Giovanni's verhouding te leeren kennen en begrijpen tot die Maria-Fiammetta, die in de inleiding tot den *Filocolo* in eigen gedaante met hem spreekt, die in *Ameto* terzelfdertijd een Napolitaansche jonkvrouw is en een nimf die Ariadne dient, om zich ten slotte te ontpoppen als de deugd der Hoop, - die in de *Teseide* Emilia heet, en toch weer niet dezelfde is als de Emilia in *Ameto*, - wier naam langs den draad van het akrostichon door de *Amorosa Visione* heenloopt, en die in den Fiammetta-roman tot een dubbelgangster van Boccaccio wordt! Bij het hof van minne in het tweede deel van den *Filocolo* ziet de minnaar Caleone, hoe een zonnestraal het water in de fontein treft en van daar een glimplicht weerspiegelt op de koningin. Uit dat speelsche lichtje stijgt een kleine geest, en verlicht eerst de oogen van het meisje, dan klimt hij omhoog tot haar blonde lokken, stoeit in den lauwerkrans, verschuilt zich, verschijnt opnieuw en ontsteekt daar een gouden vlam. Dan zingt hij: ‘Ik ben een weer-

schijn uit Venus' hemel, zoo verliefd op deze oogen, dat ik, indien ik sterfelijk ware, eraan sterven sou; vol vreugde spring ik van tak tot tak, in deze gouden strengen wandel ik en aan mijn eigen straal ontsteek ik mij; in mijn lieve kleine vlam toon ik, hoe groot de kracht der hemelsche stralen is; zij zegenen elkeen, die in deze oogen ziet, waaruit ik telkens als het haar behaagt, afdaal - want waarlijk, zij is de koningin van mijn rijk.' Zoo was Boccaccio's Fiammetta, en dat moet ons genoeg zijn.

De afsluiting van het jeugdwerk wordt gevormd door een idylle in den stijl van de Herscheppingen van Ovidius, het bekoorlijke *Nimfale Fiesolano*, de geschiedenis van den herder Affrico en de nimf Mensola, de vrijage, de liefdeslisten, het smachten, het geluk, de droefenis, en eindelijk de verandering der beide gelieven in twee beekjes, die hunne namen dragen, terwijl hun zoon blijft leven en de stichter van Fiesole wordt. Zoover wij kunnen oordeelen, ontbreekt hier de figuur van Fiammetta en ook de persoonlijke toespelingen, en ofschoon het zeker minder diep is dan de Fiammetta-roman, lezen wij toch dit beminnelijke, welige herdersverhaal met een zucht van verlichting, omdat het ons zoo weinig raadseltjes te raden geeft.

III. De bronnen van den Decamerone

I. *Volksverhalen*

Vraag den oolijken commis-voyageur Meier, die de heele spoorwegcoupé kan doen schateren, en die overal waar hij komt met een glimlach wordt ontvangen, omdat men hem den nieuwsten mop als het ware al op de lippen ziet zweven - en vraag den gepensioneerden majoor van IJzeren die op de 'soos' bij ieder nieuw nieuwtje een oude anekdote te vertellen heeft - en vraag Tante Betje die nog twee maal zooveel bakerdeuntjes kent als Boekenoogen en die 's wintersavonds, wanneer het begint

te schemeren altijd bereid is, een sprookje te vertellen - vraag hen allen eens, hoe zij eigenlijk aan hun onuitputtelijk répertoire gekomen zijn. Veel zal het niet uithalen, en een bevredigend, dat wil in dit geval zeggen een wetenschappelijk bruikbaar antwoord, zult gij niet krijgen: ergens gehoord, ergens gelezen, ergens opgevangen....

Als men Boccaccio gevraagd had naar de herkomst van zijn vertellingen, zou hij ook niet veel anders, geantwoord hebben.

Verhalen zooals verreweg de meesten uit den *Decamerone*, laten zich vergelijken met planten. Ergens, op een of ander tijd zijn zij ontstaan. Of voor dat ontstaan een bepaalde plaats is aan te wijzen, vanwaar uit zij zich verder verspreid hebben, onttrekt zich aan onze waarneming. Het schijnt niet uitgesloten, dat onder gelijke omstandigheden op verschillende plaatsen gelijke of elkaar zeer sterk gelijkende vormsels ontstaan kunnen. Men vindt - althans nu - hetzelfde type op zeer ver uiteengelegen plaatsen. In sommige gevallen, waarin de mensch ze opzettelijk heeft meegenomen, gelukt het, den weg aan te toonen, waarlangs zij gekomen zijn; in andere gevallen ontbreekt die mogelijkheid en moeten wij er mee tevreden zijn, vast te stellen, dat zij er zijn.

In den beginne zijn zij ‘wild’. Enkel aan zekere levensvoorwaarden gebonden, groeien zij in het algemeen zooals zij willen. Bij wijlen echter worden zij gecultiveerd, getrokken, veredeld door de middelen der kunst. Dan ontstaan er ware broeikassen der vertelling. Dan worden opzet, contrapunt, retardeering, spanning, verrassing verzorgd, schrijftrant en dichtkunst verleenen er stijl en vorm aan - en dan krijgen zij een officieele plaats naast lied en dans, of belanden bij het drama, den roman of het epos. Een andermaal weer verwaarloost men ze, laat ze opnieuw verwilderen: zij maken zich los van de kunstvormen, kruipen weg in een hoekje, dat met de letterkunde niets te maken heeft, zoodat wij hetgeen wij gekend hebben als de schitterende prestatie van een meester der vertelkunst, of in het oeuvre van een van God begenadigd dichter, terug vinden als een bot

vertelsel in een boersche kinderkamer of als een schuine mop aan de borreltafel van Lutjebroek. Toch kunnen noch de broeikas, noch de verwildering hun gedaante zoo veranderen, dat wij ze niet herkennen. Al overlaadt men ze met tierlantijnen, of al verweeren en verschrompelen ze, een zekere kern, het eigenlijke dat hun type bepaalt, blijft dezelfde. En wat het verbazingwekkendste is: noch in goede noch in slechte tijden is er veel vermeerdering of vermindering gekomen in het aantal der afzonderlijke typen. Ook hier heerscht en bindt de in de kunstgeschiedenis nog al te weinig bestudeerde en omschreven wet der beperkte mogelijkheden.

In het brein van den gemiddelden mensch bevindt zich ergens een tuintje, waar te zamen met spreekwoorden, gezegden, sprookjes en dergelijk goedje een meer of min welige flora van zulke vertellingen bloeit. Zij zien er heel verschillend uit. Voor een deel hebben wij ze uit de schriftelijke overlevering. Reeds daaronder is het een bonte verwarring. Sommige ervan zijn ons als kinderen voorgelezen, sommige hebben wij in een of andere vorm op school leeren kennen bij het onderwijs in oude of moderne talen, andere weer hebben wij later in de litteratuur gevonden of op het tooneel gezien. Zij hebben zich echter geheel of ten deele los gemaakt van de vormen, waarin wij ze in ons op namen, en wij dragen ze met ons mee als geschiedenissen en meer niet. Daar komt voorts nog bij, wat mondelinge overlevering ons schonk: van oude baker of grootmoeder gehoord, als grap of anecdote door een schoolmakker of kennis verteld en zoo voorts. De meeste menschen maken van dit tuintje weinig gebruik. Op zijn best vertellen zij bij gelegenheid dit of dat verder aan kinderen of buren. Er zijn er evenwel, die het verzorgen, en dezen doen niets liever dan hun bloemen weg te geven, totdat dit een hebbelijkheid, dikwijls een lastige hebbelijkheid wordt. Bij dezulken verzamelt zich steeds meer en woekert ongestoord verder. Dergelijke lieden zijn wandelende bewijzen, hoeveel van zulke verhalen er nog in omloop zijn, hoe veel men er in het leven hoort en hoeveel men er had kunnen

onthouden, als zij niet het eene oor in en het andere uit gingen. Menig onderzoeker zou goed doen, eens zonder dat hij het merkt, zulk een anecdotenkramer uit te hooren - zij zijn met de moppentappers en de luidjes, die geen zin kunnen uitspreken zonder een spreekwoord of gezegde te pas te brengen, als 't ware de bacillendragers der folklore. Bij den handelsreiziger Meier, majoor van IJzeren en Tante Betje blijven de verschillende soorten in het leven - van hen uit verspreiden zij zich, zoo goed als het gaat, verder.

Boccaccio, Shakespeare en Lafontaine staan volstrekt niet zoo heel ver van deze drie verwijderd, zij hebben enkel hun tuin met den toeleg eens kunstenaars gecultiveerd en tot andere doeleinden uitgebreid.... Toen kwamen er wijze botanici en beproefden de flora te determineeren en te catalogiseeren.

En nu: ‘In die Ecke, Besen’ - weg met die doodgejaagde tuinvergelijking.

De ‘Bronnen van den *Decamerone*’ is de titel van een fraai en zeer geleerd boek, waarin ons van ongeveer negentig der honderd vertellingen voorloopers uit andere landen en tijden worden opgesomd, en waarin wij den weg beschreven vinden, waarlangs wellicht sommige daarvan van land tot land en eeuw tot eeuw gezworven hebben. Men vindt er heele stamboomen, men hoort er van Oosten en Westen, van de Oudheid en van het Italië der veertiende eeuw, van moraal en van chronique scandaleuse, van historische en fantastische, wereldlijke en godsdienstige bestanddeelen, van volkssage, sprookje, roman, anecdote en novelle - en dat is allemaal verbazend interessant en onderhoudend! Maar bronnen?

Slechts in zeer schaarsche gevallen kan men aantoonen, dat Boccaccio, terwijl hij een novelle schiep, òf het boek naast zich had, waaraan hij de stof ontleende, òf, wat in zijn tijd volstrekt geen zeldzaamheid was, het voor een deel van buiten kende. Bij schier alle andere vinden wij naast overeenkomsten en ‘Anklänge’ zooveel afwijkingen en veranderingen, dat het zeer twijfelachtig wordt, of hij wel juist dit of dat boek heeft ge-

bruikt, zoodat van een bron in den eigenlijken zin niet gesproken mag worden. Verreweg het grootste deel van het hier zoo scherpzinnig bijeengebrachte materiaal is enkel van nut, om te bewijzen, hoe oud en algemeen verbreid de stof was en nog is, waaruit het répertoire van Boccaccio was samengesteld.

Een deel van die verhalen leeft nog heden ten dage in den volksmond. Meer dan eens heb ik menschen, die het boek niet kenden, als liefdesgeschiedenis, als grap, als schuine mop, verhalen uit den *Decamerone* hooren vertellen. Menigmaal kon ik op grond van een of andere wending uitmaken, dat die mondelinge overlevering indirect weder berustte op Boccaccio; menigmaal scheen het mij zeker, dat zij een anderen weg gekozen had - maar in verreweg de meeste gevallen waren noch van het een noch van het ander aanknoopingspunten te vinden. In dezelfde verhouding nu, waarin deze verhalen staan tot den *Decamerone*, staat de *Decamerone* zelf tot die welke voorafgaan: zij hebben denzelfden inhoud, maar het is niet aan te toonen, dat het juist deze vorm van het overgeleverde was, die den dichter aan zijn vertelling hielp.

De verstandige schrijver van dat Bronnenboek geeft in de eerste plaats toe, dat er naast deze schriftelijke ons overgeleverde redacties ontelbare mondelinge moeten hebben bestaan, en erkent in de tweede plaats onomwonden, dat, zelfs indien eenige ervan werkelijk ‘bronnen’ zijn, de grootheid van Boccaccio juist daarin ligt, dat hij ze niet weergeeft, zooals hij ze vond, maar dat hij ze wijzigde.

Toch biedt het boek ook iets positiefs: wij leeren er het een en ander uit over geestesstroomingen, die den dichter van den *Decamerone* bewogen hebben. Daar ligt de weg. Om Boccaccio recht te doen, moeten wij het woord bron opvatten in een wijderen zin. Het komt er hier niet in de eerste plaats op aan, vast te stellen, vanwaar hem de verhalen elk op zichzelf zijn toegewaaid of kunnen zijn toegewaaid, maar wij moeten beginnen, zijn geestelijke voorouders te zoeken, de cultuurkringen, waaruit in den loop der tijden een figuur als de zijne voortkwam.

Willen wij die kringen elk een vasten naam geven, dan heeten zij: de Oudheid, de Fransche litteratuur der 12de en 13de eeuw, en Dante.

2. *De Oudheid*

De Oudheid is een pauwenstaart met honderd oogen, of een edelsteen, geslepen met tallooze facetten, of de tafel uit ‘Auerbach's Keiler’, waaruit voor ieder de wijn vloeit, dien hij wenscht. En dan eerst de Renaissance! ‘Wedergeboorte der klassieke Oudheid’ - zeggen de schoolboeken. Zeker, opgestaan is zij - maar er zijn op zijn minst evenveel wijzen van wedergeboorte, als de natuurlijke historie wijzen van geboorte kent. Hier is één Oudheid, die zich opnieuw vertoont, daar weer een andere, daar.... De Oudheid van Dante is niet dezelfde als die van de platonische Akademie onder Cosimo, de Oudheid van Poggio wijkt even sterk af van die van Machiavelli of van Erasmus, als deze van de Oudheid van Reuchlin of Dürer - er is een Oudheid van Winckelmann, een van Goethe, een van Cobet. Wie Renaissance zegt en niet voor een phraseur wil gelden, dien kan men niet goed genoeg uitnoodigen, zich nader te verklaren.

Boccaccio's Oudheid heeft weinig gemeen met alles wat wij ‘klassiek’ of zelfs ook maar ‘klassicistisch’ plegen te noemen. Wie haar wil verstaan, zal weinig of geen baat vinden bij de studie van de zesde en vijfde eeuw: de groote epen, de tragici, Plato, Thucydides of Demosthenes. Boccaccio's Oudheid ligt in de periode, die wij het Hellenisme noemen. Het zijn die drie of vier menschenleeftijden na den dood van Alexander, die volstonden om te bewijzen, dat hetgeen in korten tijd in een klein hoekje van de wereld geboren en gewrocht was, inderdaad een beschavingsgrondslag kon worden, waarop de menschheid duizenden van jaren zou kunnen voortbouwen - de groote proef op de som der Grieksche kunst en wetenschap. Een tijd, die, ofschoon overvol van mannen van beteekenis, geen kunstwerken

van den eersten rang heeft voortgebracht, die aan den Griekschen geest niets waarlijk groots toevoegen kon, en die toch de grootheid van den Griekschen geest blijvend bevestigde, door hem een expansie te verleenen, als nooit te voren te vermoeden viel. Een tijd, moeilijk om te kennen, nog moeilijker om te begrijpen. - Als de letters van een palimpsest beginnen na lang en ingespannen onderzoek zijn omtrekken zich te vertoonen, doch indien niet geheel onverwachte vondsten onze kennis verrijken, zullen wij hem nooit nauwkeurig kennen.

Boccaccio kende dien tijd in het geheel niet.

Voor dat verbluffende feit zijn er slechts twee verklaringen mogelijk.

Of het woord Rinascimento is het bestgekozene der geheele historische terminologie....

Waarachtig, er moet hier iets herboren zijn. De Oudheid is hier niet teruggevonden, zooals een jongen in een oude kist een boek van zijn overgrootvader vindt, of zooals een wetenschappelijk onderzoeker na ijverige studie en voorzichtig schoffelen de spade steekt en een oude stad blootlegt. Wie naar een beeld zoekt, moet zich van dat der zielsverhuizing bedienen. De menschen vonden de Oudheid niet - maar de Oudheid vond de menschen weder; zij reïncarneerde zich. Wat als geest had rondgewaard, vond plotseling weder een lichaam. De lichamen van middeleeuwsche nonnen, waar somtijds een helsche geest in voer, om met den geleenden mond beangstigende wijsheid of lichtzinnige viezigheid te verkondigen, kunnen zich niet heviger verbaasd hebben over den ongenooden gast, als de mannen der vroege Renaissance over den geest, die zich meester maakte van hun binnenste en waarvan zij voorheen bezeten waren. Die geest was zoozeer onafhankelijk van hun overige overtuigingen, zoo zelfstandig in zijn optreden en doen, dat het volkomen onverschillig was, of zij hem te voren gekend, ja of zij zijn bestaan vermoed hadden. Boccaccio zou daarvan als het treffendste voorbeeld kunnen gelden. Spiritus flat ubi vult. In dezen zoon van den kleinsteedschen koopman

uit Certaldo wordt, zonder dat hij of iemand anders begrijpt hoe, op eens de litteraire cultuur van het Hellenisme herboren: dat wonderlijk mooie stuk Oudheid, waarvan wij - herhaal ik - langzamerhand een glimp ontwaren, maar dat aan de veertiende en nog aan vele volgende eeuwen onbekend was en bleef.

....Of wij moeten het woord Rinascimento geheel prijsgeven.

De historische indeelingen zijn als sporten van een ladder, waarlangs wij behoedzaam in den kolk van het verleden zijn afgedaald -, laat, nu wij de diepte zoowat kennen, wie niet duizelig is, den sprong wagen. Men moet oppassen, dat uit een hulpmiddel geen kluister wordt. Oudheid, Middeleeuwen, Renaissance zijn bruikbare werkhypothesen, maar de voorwaarde voor een werkhypothese is, dat men haar te rechter tijd opgeeft. Zoo verstandig het was, tijdelijk ter wille van nauwkeurige studie de Romeinsche kunst te scheiden van de Grieksche, zoo noodzakelijk was het, haar later weer daarmee te vereenigen, om in te zien, dat zij slechts een deel uitmaakt van de Hellenistische kunst. Het taalverschil bleek van geringe beteekenis in vergelijking met de overeenstemming in het wezen van den geest. Evenzoo moest de scheiding tusschen antieke en christelijke letterkunde, eenmaal voorzeker niet uit historische kortzichtigheid toegepast, opgegeven worden, zoodra men tot het inzicht kwam, dat het gemeenschappelijke in den vorm belangrijker is dan het verschil van den godsdienstigen inhoud. Wie heeft ingezien, dat de Byzantijnsche kunst de noodwendige en onafgebroken voortzetting der laat-antieke beteekent, die kan eens een oogenblik bepeinzen, inhoeverre het overspringen van Hellenistische elementen naar Italië in het begin der veertiende eeuw eigenlijk den naam Renaissance verdient. Hier wordt niets herboren, want het was nooit gestorven, het heeft zelfs niet geslapen of in het verborgen gebloeid - het is eenvoudig verder gegroeid en vertoont zich nu op een plek, waar wij het met een weinig historische snuggerheid wel hadden kunnen verwachten. Wanneer men weet, dat aan den

eenen kant de Romeinsche kunst en aan den anderen de Christelijk-grieksche zoo onafscheidelijk verbonden zijn met het Hellenisme dat het onmogelijk is, hem anders op te vatten dan als provinciën in een groot, samenhangend rijk van den geest - dan valt het niet moeilijk, juist Boccaccio eveneens als een provincie van dat rijk te beschouwen.

Dat zou dus de tweede oplossing van het probleem zijn.

Het Noorden heeft de Oudheid weder opgenomen als tegenstelling van al wat in de middeleeuwsche cultuur onverdragelijk was geworden. De Oudheid scheen voor het Noorden een medicijn tegen euvelen, die in den loop der afgeloopen duizend jaren opgekomen waren, een schat, dien het opgroef en waarmede het zijn gedelabreerden toestand verbeterde. Maar het heilmiddel had bereiding van noode - de schat, al behoorde hij thans niemand, had eens een anderen bezitter gehad. Ruimte en tijd scheidden het Noorden van de beschaving, waarvan het zich de beste voortbrengselen eigen maakte door ze te verwerken. Zoo is het misschien met een deel van het Zuiden ook gegaan; ook daar vinden wij sporen van een bewust wederopnemen. Doch niet bij Boccaccio - niet in den *Decamerone*: hier valt de scheiding van tijd en ruimte weg. De *Decamerone* behoort evenzeer tot de litteratuur van het Hellenisme als de gedichten van Theocritus of de Eclogae van Vergilius. Wat voor onderscheid maakt hier het godsdienstverschil - ook de religie van Vergilius was immers niet die van Theocritus. Wat doet het er toe, dat het een nieuwe taal is - ook de Romein en de Griek gebruiken niet dezelfde taal. Boven het verschil in godsdienst gaat de gemeenschappelijkheid van wereldbeschouwing. De taal -? ik laat het den philologen over, te onderzoeken, of er niet meer is, wat de dichterlijke taal van Theocritus, Vergilius en Boccaccio onderling verbindt, dan wat ze scheidt. Het Hellenisme is geen condottiere, die soldaten uit alle deelen der wereld onder zijn vanen vereenigt - het is een zuurdeesem, die alles doordringt en zich in schijnbaar ver uiteengelegen uitdrukkingswijzen toch als

gemeenschappelijke geest openbaart. Dezen geest ademt de *Decamerone*. Hier verflauwt de kunstmatige grens tusschen de oude en de nieuwe wereld. De Renaissance in het Noorden was afhankelijk van de aanwezige overblijfselen der Oudheid, zij moest zoeken, om te vinden, studeeren, om te kunnen begrijpen. De Renaissance in den *Decamerone* - en men kan dit ook toepassen op sommige werken van tijdgenooten, bijvoorbeeld op de Italiaansche gedichten van Petrarca - berustte op een wezenlijken samenhang. Daarom behoefde Boccaccio noch de Hellenistische cultuur te kennen, noch zelfs Grieksch te verstaan. - Herinnert zich het water, als het na zijn reis door de Alpen en de bergen van Duitschland bij Katwijk de Noordzee nadert, wat eens de bron op den Sint Gothard ruischte?

Toen Boccaccio den *Decamerone* schreef, had hij den raren snuiter, van wien hij later wat Grieksch zou leeren, maar die hem het uiterlijke leven meer verbitterde dan hij hem het innerlijke verzoette, Leon Pilatus, door Petrarca een ‘magna bellua’ genoemd, nog niet ontmoet - hij kende Homerus eigenlijk alleen bij naam. - En toch stond hij midden in de Grieksche cultuur. Reeds een vergelijking van het Argonautenepos van Apollonius met Boccaccio's *Teseide* doet de overeenkomst in het oog springen. Zoo hier als daar een misgreep ten aanzien van den vorm: de zonderlinge behoefte om een epos te schrijven, bij iemand wiens aanleg zoo duidelijk ligt naar den kant van de korte vertelling in haar afgeronde geslotenheid. Zoo hier als daar dat philologisch-historische spelen van een kunstenaar, die - gelukkig - geheel onhistorisch van aanleg, slechts zijn eigen tijd en omgeving kan voelen, waarnemen en weergeven. Doch naast Apollonius stonden anderen, die een groot boek een groot kwaad achtten en de fout verbeterden - en wat in de Oudheid zich afspeelde onder meer dan een persoon, vinden wij bij Boccaccio in een en denzelfden: aan het epos ontkomen, legt hij zich toe op de kleine, overzichtelijke eenheid. Reeds *Ameto* en *Fiammetta* waren in dit opzicht een vooruitgang. Niet in het uiterlijke ligt het antieke: niet daarin, dat in

Ameto over nimfen en antieke godheden gekeuveld wordt, niet daarin dat in *Fiammetta* heele bladzijden uit Ovidius, zooals in de *Teseide* uit Statius zijn overgeschreven - maar het inwendige: het zoeken naar een gesloten vorm, het plotseling vatten van de vrouwenvertelling, den heldinnenbrief als zoodanig is Hellenistisch. In den *Decamerone* eindelijk heeft hij het volkomen bereikt - de *Decamerone* staat tot de *Teseide* als Theocritus en Callimachus tot Apollonius. Ligt er niet reeds een punt van vergelijking in de gelukkige verbinding van het leesbare en de kunst van vertellen? En in het algemeen: eidyllion en novelle, hoe uitnemend zou zich het parallelisme tusschen die twee laten uitwerken.

3. *De Fransche litteratuur*

De litteratuur der volken in de negentiende eeuw wortelt zoo diep in de nationale talen, dat wij ons noch voor het heden, noch voor het verleden een scheiding tusschen taal en litteratuur kunnen voorstellen. Voorstelling en begrip van poëzie spruiten voor ons voort uit de eigen gesproken taal en het kost ons heel wat moeite te begrijpen, dat nog in de 16e eeuw de geestigste Nederlandsche denker, de grootste Nederlandsche lyricus en de beste Nederlandsche blijspeldichters, uitsluitend Latijn geschreven hebben.

Hetzij men de rede door regelmaat van klemtoon verdeelt, hetzij men door bewusten zinsbouw den gedachteninhoud geleedt, hetzij men door middel van beelden diepte en kleur geeft aan de uitdrukking-altijd blijft de moedertaal het dichterlijk orgaan.

Erasmus, Janus Secundus, Gnapheus en Macropedius bewijzen intusschen, dat dit niet altijd en overal zoo behoeft te zijn. Meer dan een tijd heeft gemeend, dat de dichtkunst een hooger uitdrukkingsmiddel verlangde dan de volkstaal - aan menig beschaafde van weleer heeft de geest der inheemsche dichtkunst zich eerst geopenbaard door tusschenkomst eener vreemde taal.

Wij spreken van het kerklatijn - doch het was niet uitsluitend de eerwaardigheid van die taal uit hoofde van haar liturgische hoedanigheid, die de middeleeuwsche poëten bewoog in het Latijn te dichten. Vooreerst schreef men, op grond van hetgeen men van de antieke dichtkunst wist, aan de oude talen een hoogere dichterlijke uitdrukkingskracht toe. En niet geheel ten onrechte. Indien ook de dichtkunst in ieder afzonderlijk dichter en bij ieder volk altijd opnieuw geboren wordt, zij bevat toch aan den anderen kant een reeks van vormen, die van enkeling tot enkeling en van volk tot volk worden overgeleverd, en tot dezen schat van overlevering heeft de Oudheid verreweg het meest bijgedragen. Werkte de romaansche bouwmeester voortdurend met antieke motieven en details, zijn tijdgenoot-dichter deed niet anders. Geen wonder, wanneer hij dan ook meer de voorkeur geeft aan de oude taal als zoodanig. In de tweede plaats echter lag het evenzeer in de lijn van het scholastisch denken, zich de idee der poëzie als een realiteit voor te stellen, dus los van een bepaalde taal, als het in de lijn van het evolutionistisch denken ligt, de dichtkunst uitsluitend op te vatten als ontwikkelingsproduct van het in het eigen volk gesprokene.

Voor de praktijk der dichtkunst hebben, afgezien van hunne philosofische juistheid, beide opvattingen hun waarde. Zeker komt het den dichter ten goede, als hij met beide voeten op den vaderlandschen grond staat - aan den anderen kant evenwel kan men zijn poëtische uitdrukkingswijze verhoogen en veredelen, wanneer men bij het leeren van het handwerk naar een andere taal grijpt. Reeds Ennius heeft dat geweten, en verreweg de meeste dichters der Renaissance van Dante tot Milton hebben in meer dan één taal gedicht. Zou niet in een tijd als den onzen, nu de grenzen tusschen dicht- en omgangstaal bedenkelijk vervagen, misschien menig dichter bij dat middel baat vinden?

In Italië was het in de dertiende eeuw niet alleen een kwestie van Latijn. De Italiaansche dichtkunst uit zich bij haar opkomst

in de talen van het land, dat toen reeds een eeuw lang de leidende rol speelde in de westersche letterkunde: Frankrijk.

Er zijn dikwijls in een en denselfden tijd verbijsterende tegenstellingen. Er hoort stoutheid en lenigheid van fantasie toe, om zich goed voor te stellen, dat Lessing en Klopstock, of Balzac en Victor Hugo tijdgenooten waren, of dat Socrates en Aristophanes elkaar op de Agora, Fra Angelico en Masaccio elkaar voor het Palazzo vecchio konden ontmoeten. Maar tot de allerverbijsterendste behooren toch de tegenstellingen in de Fransche litteratuur der dertiende eeuw. Enkel het feit, dat zoowel de dichters der langue d'oc als die der langue d'oïl uit het gezichtsveld van onzen smaak verdwenen zijn, tempert onze verbazing, wanneer wij een Provençaalsche sirventes naast een Noord-fransch fabliau uit denzelfden tijd leggen.

In beide dichtsoorten, die eenmaal elk voor zich de helft van een volk vervulden, ontbreken de groote individuen, die een litteratuur in staat stellen, de grenzen van haar tijd te overleven; beide waren even rijk aan begaafde, als arm aan geniale vertegenwoordigers. Daardoor zijn zij in vergetelheid geraakt en werden fossiel. Slechts de geleerde kent ze, maar diens zaak is het niet, zich te verbazen. Wanneer echter nieuwsgierigheid of toeval een ontwikkelde er eens toebrengt, zich in die afgelegen poëtische contreien te wagen, dan vindt hij.... dag en nacht, niet na maar naast elkaar, de twee polen der poëzie, slechts door den grilligen loop van een riviertje gescheiden. Wat hier plaats vindt in de dichtkunst, herinnert aan den inhoud van Schiller's *Räuber*. Het zijn tegenstellingen als Franz en Karl Moor, tegenstellingen zooals de vermetelheid van een jong genie ze versint, en die toch door gemeenschappelijke familietrekken verbonden zijn.

Aan de eene zijde een kunst, die zich slechts bezig houdt met het uiterlijk gebeuren, aan de andere een, die louter innerlijke wendingen gadeslaat en weergeeft; hier de situatie, daar de gemoedstoestand; rechts de vertelling, links het lied; in het Noorden het burgerlijke zedentafereel, dat in zijn neiging

tot levendige voorstelling zoowel aan den liedjeszanger als aan de obscene grap herinnert, in het Zuiden de ridderlijke min, wier ingewikkeld ornament van geestelijke en lichamelijke etikette zich ook in den geraffineerden vorm spiegelt - en toch, hoe groot het verschil moge zijn, het is niet heel gemakkelijk, het nauwkeurig aan te duiden. De gebruikelijke grieksche termen als lyrisch, episch, dramatisch, kunnen ons hier niet helpen; het verschil in karakter wordt als 't ware overbrugd door een familiegelijkenis.

De Noordfransche en de Provençaalsche litteratuur der twaalfde en dertiende eeuw gaan van een gemeenschappelijk punt uit; zij scheiden zich van elkander af als de armen van een beek, en als deze komen zij op een verwijderd punt weder samen.

Zoowel de kunst der noordelijke trouvères als die der zuidelijke troubadours stemt uit de legendarisch-nationale, krijgshaftige poëzie, die in Frankrijk sedert het eind van de elfde eeuw onder den invloed van kloosters en kruistochten in zwang gekomen was. Oorspronkelijk de poëzie van den handelenden held, het levend voorbeeld, ontwikkelde zich gaandeweg, uit de persoonlijke heroïsche handeling het algemeen heroïsche karakter: de held werd een ridder. Al naarmate men er nu de voorkeur aan gaf, ook voortaan den nadruk te blijven leggen op de handeling, of wel het ridderlijk karakter als zoodanig wenschte uit te beelden, moest een meer objectieve of een meer subjectieve verhouding tot het onderwerp het resultaat zijn.

Aan de eene zijde werd de eerste stap gedaan, doordat een groot dichter bewust en opzettelijk de oude, met de legende en de nationale historie samenhangende stof opgaf en zijn handelende ridders verplantte in een sprookjesomgeving, die rijke en nieuwe mogelijkheden bood van het wonderbaarlijke en bewegelijke. Was deze verandering schijnbaar onbeteekenend, in werkelijkheid voltrok zich met haar de overgang van handeling tot noodlot. Zoodra de ridder de concrete omgeving, die zoowel de legende als het nationale eischen, verliet en naar het abstracte sprookje verhuisde, stond niet meer dat wat hij deed,

maar dat wat hij beleefde, in het poëtische brandpunt. Het heldendicht werd tot ridderroman. De weg van het noodlot tot de intrigue is niet ver; is men eenmaal bij het avontuur aangeland, dan staat de deur reeds open naar de spannende en naar de lachwekkende geschiedenis. Om van de ‘légende épique’ of de ‘chanson de geste’ tot het ‘fabliau’, van Roland of Doon de Mayence tot den bedrogen echtgenoot of den geilen monnik te komen, moest de weg over de sprookjes van Chrestien de Troyes en Marie de France loopen.

Aan de andere zijde verdiepte men zich steeds ijveriger in den lichamelijken, psychischen en moreelen toestand van den ridder zelf. Wij maken ons de zaak wat al te gemakkelijk, wanneer wij kortweg verklaren, dat de adel op een goeden dag begon, aan het dichten te doen, nadat de geestelijke en de speelman waren voorafgegaan. In werkelijkheid werd, eer de ridder tot dichter werd, de zanger in den geest tot ridder. Met al zijn romaansche verbeeldingskracht, met al de spitsvondigheid van een zichzelf bevrijdende philosophie heeft zich de provencaalsche dichter verplaatst in den persoon van den bezongene - en vond hier den overgang van de handeling tot de gedraging. Niet het lot maar de innerlijke en uiterlijke houding en positie van den ridder werden het dichterlijke gegeven voor den troubadour. Het kon niet uitblijven, dat daarbij spoedig de klasse, die dit alles het naast raakte, met den dichter mee begon te doen.

Zoo divergeerden de beide takken. Uit het verschil in karakter moest een verschil in vorm voortspruiten. Aan de eene zijde zocht en cultiveerde men de kunst van het doorloopend verhaal met spanning, vertraging, pointe en wat er verder bij behoort. Aan de andere vond men de rhythmen, rijmen en strophen, die passen bij de persoonlijke stemming van een oogenblik. Hier werd verhaald, daar gezongen.

Daar zich nu - hoe zou het anders zijn - beide soorten tot de erotiek wendden, ontstond in het Noorden de liefdesgeschiedenis, in het Zuiden de liefdezang. Kwamen aan de

eerste de honderden van avontuurlijke, opwindende of malle verhalen ten goede, die toen als altijd in de lucht zweefden, de tweede kon steunen op het lied, dat eveneens nooit en nergens ontbreekt.

Daarmee was het punt bereikt, waarop zij het verst van elkaar verwijderd waren. Hoe nu de ontwikkeling in Frankrijk zelf verder ging, behoeft ons niet bezig te houden. Boccaccio heeft dat merkwaardige gewrocht der dertiende eeuw, dat den wereldsmaak zoo lang beheerschen zou: den *Roman de la rose* nauwelijks gekend; de gedichten van zijn tijdgenoot Guillaume de Machault, die in menig opzicht een parallel tot zijn eigene vormen, in het geheel niet. De litteratuurgeschiedenis is echter niet aan aardrijkskundige grenzen en niet aan talen gebonden. Een samenvloeien der beide gescheiden rivierarmen heeft toch plaats gevonden. Zoowel de kunst der troubadours als die der trouvères was in Italië doorgedrongen en had er, daar de dichterlijke eigenschappen van het pasgeboren Italiaansch nog niet rijp waren, om haar te ontvangen, voorloopig haar oorspronkelijke taal behouden.

De provencaalsche dichtkunst koos den weg over het Siciliaansche hof van Frederik II en trok in noordelijke richting. De litteratuur der langue d'oïl kwam over de Alpen en bewoog zich zuidwaarts. Elk had haar eigen lotgevallen: terwijl de Siciliaansche dichterschool zich langzaam in de jonge taal oploste en met haar uitbotte in bloesems, als de wereld ze niet heerlijker verwachten kon, den bloei van den dolce stil nuovo, verloor de noordelijke steeds meer haar dichterlijke eigenschappen, wendde zich tot het proza en scheen op dezen bodem te zullen omkomen. En toch kwam de dag, dat zij elkaar ontmoetten. En hunne vermenging zou de vruchtbaarste worden van de geheele litteratuurgeschiedenis - uit deze zou een toekomst voortkomen, die Ariosto, Cervantes en Shakespeare omvat. Dat punt van samenkomst heet Boccaccio, heet *Decamerone*.

Wij noemden het vermenging - maar voor Boccaccio gaat dat niet geheel op. Het is, alsof die twee soorten, nadat zij elkaar

als gescheiden gelieven, lang in vreemde landen hebben gezocht, op het oogenblik, dat zij elkaar wedervinden, talmen, alsof zij korten tijd hand in hand gaan, eer de kus hen vereenigt en zij zich eindelijk samenstrengelen. Weer vertoont zich hier het verschil tusschen de twee bestanddeelen van het boek, terwijl in het kader het provencaalsch karakter overweegt, zien wij, hoe de afzonderlijke verhalen voor dat overgroote deel aan den stijl der noord-fransche soort ontsproten zijn.

4. *Dante*

Vreemd als het klinken mag in Boccaccio's leven heeft de vriendschap een grooter rol gespeeld dan de liefde: de vriendschap voor den gestorven Dante, de vriendschap voor den levenden Petrarca. Wie Boccaccio onbevooroordeeld als mensch beschouwt, voor dien verzinken de korte, ten halve gelukkige liefde zijner jeugd, de nare, ongelukkige liefde van zijn latere jaren en de vele andere episoden, tot een schijn zonder wezen. Zeker, de liefde weerspiegelt zich in zijn werk en in zijn karakter - maar de liefde wordt bijna een beuzeling, wanneer men haar vergelijkt met de vriendschap van de beide mannen, met wie de beschavingsgeschiedenis hem gaarne te zamen noemt. Zijn bewondering voor die beiden is zoo kinderlijk oprecht, zijn overtuiging, veel minder te zijn dan zij, is zoo zuiver en naïef, zijn overgave zoo onzelfzuchtig en beminnelijk, dat zijn gansche beeld verandert, zoodra wij het van die zijde beschouwen.

Daarbij was het volstrekt niet altijd gemakkelijk, die beide vrienden te vereenigen. Petrarca was ijdel en verwend en alles behalve bereid om toe te geven, dat Dante de eerste, hij zelf de tweede, en Boccaccio de derde dichter van Italië was; ja, het schijnt, dat hij eerst onder invloed van Boccaccio tot het besef van Dante's grootheid en beteekenis gekomen is. Hoe dit zij, van het oogenblik af, dat Boccaccio - wellicht door Dante's vriend Cino da Pistoja in Napels - voor het eerst met de

werken des Meesters kennis maakte, tot aan het eind van zijn leven, heeft hij niet opgehouden, zijn trouwe en onbeperkte bewondering uiting te geven.

Boccaccio's verhouding tot beiden is evenwel zeer verschillend

In zijn leven is hem Petararca vaak tot steun, tot toevlucht en tot voorbeeld geweest, als geleerde heeft hij met de grootste inspanning beproefd, hem te volgen, maar als dichter heeft hij betrekkelijk weinig bij hem kunnen leeren. Wel heet het ergens, dat hij, toen hij in zijn jeugd de gedichten van Petrarca leerde kennen, zijn eigen heeft verbrand, wel heeft hij verscheiden regels van hem met een kleine verandering overgenomen, maar zijn aanleg was toch te verschillend, dan dat hij op den duur onder zijn invloed kon blijven.

Daarentegen heeft hij, zoo vaak en zoo lang hij dichtte, ernaar gestreefd, Dante's leerling te zijn. Zijn geheele geestesleven heeft hij, om zoo te zeggen, op Dante ingesteld, zijn denken en voelen, van aard en temperament zoo totaal anders, door oefening omgezet naar den trant van Dante; en dit te volgen, van zijn jeugd tot het einde zijns levens, is een roerende gewaarwording, ook daar nog roerend, waar de adaptatie bijna tot imitatie wordt en, zooals in de *Amorosa Visione*, aan het belachelijke grenst.

Het bijeenlezen van de opzettelijke en onwillekeurige Dantecitaten uit de werken van Boccaccio zou de stof opleveren voor een lijvige dissertatie. Van meer gewicht echter is het, dat hij bij zijn dichterlijke plannen gemeend heeft, een taak te vervullen, die de Meester gesteld had. Drie onderwerpen, meende Dante in zijn tractaat *De vulgari eloquentia*, waren de stem eens dichters waardig: de liefde, de deugd, de wapenen. Twee daarvan waren uitgeput: de liefde door Cino da Pistoja, de deugd door den ‘divino’ zelf - met zijn *Teseide* had Boccaccio den toeleg, de laatste leemte te vullen en aldus de Italiaansche poëzie tot voleindiging te brengen.

In de latere jaren, toen hij ontdekte, hoe weinig de profeet in zijn eigen land werd geëerd, en dat zelfs Petrarca in zijn

boekerij geen exemplaar der *Divina Commedia* bezat, heeft hij beproefd, zijn tijdgenooten een beeld van den meester te geven.

Deze panegyricus, die eigenlijk niet geheel te recht *Vita di Dante* heet, is een even schitterend voorbeeld van Boccaccio's rijpen stijl, als een meesterwerk van de kunst der ‘Dichtung und Wahrheit’, en wat nog meer is dan beide: hij geeft ons het schoonste bewijs, hoe standvastig en vol toewijding hij Dante heeft liefgehad.

Eindelijk, in het lichamelijk en geestelijk lijden van zijn smartelijken ouderdom, heeft hij getracht, voor zijn medeburgers, die toen eerst begonnen te vermoeden, wat Dante beteekende, het groote werk te verklaren. In het jaar 1373 stelde de regeering van Florence een Dante-leerstoel in, en Boccaccio liet zich na lang talmen vinden, om dezen in te nemen. Daar heeft hij, ziek en uitgeput, voor het laatst over hetgeen hem zijn leven lang had beziggehouden gesproken, terwijl hij zich voortdurend zelf verweet, paarlen voor de zwijnen te strooien en het heiligste te prostitueeren, terwijl bovendien tegenstanders de gelegenheid gebruikten, hem en zijn onderwerp te kleineeren. Zwakte en ontgoocheling deden hem midden in een zin van zijn commentaar afbreken; dood en droefenis namen hem de pen uit de hand.

Dit alles zou men intusschen nog kunnen opvatten als een uiterlijk zich occupeeren met den dichter van het Goddelijk schouwspel - veel eigenaardiger zijn de pogingen, zich innerlijk met Dante te identificeeren, zich in te leven in zijn dichterlijke wereldbeschouwing en hem te volgen in zijn visionaire positie tegenover de realiteit.

Niets is bij Dante zoo verwonderlijk als het samengaan van streng logisch denken met een altijddurende, tot in het profetische opgeheven symbolische interpretatie van het werkelijk gebeuren. Twee schijnbaar onvereenigbare elementen vereenigen zich des ondanks: Dante is een rekenmeester en een ecstaticus. - Versta het wel: geenszins heden dit en morgen dat, maar in zijn groote werk is de ziener nimmer te scheiden

van den wiskunstenaar. Hoe dikwijls heeft men getracht uit te maken, of zijn Beatrice nu eigenlijk de Theologie of het dochtertje van den Florentijnschen koopman Portinari beteekent. Vergeefs. Zij is allebeide. Zelfs het argument, dat hij de afkorting *Bice* gebruikt, en dus toch wel een levend wezen moet hebben bedoeld, geeft niet den doorslag: het is voor Dante maar een kleinigheid, een abstractie met Bice of Keetje aan te spreken. Wanneer de groote geliefde der *Vita nuova* gestorven is, ziet hij aan een venster een vrouw: zij schijnt hem vol mededoogen aan te zien, hij krijgt haar lief; en uit de nieuwe liefde en de oude smart ontstaat in zijn binnenste een bitter, echt menschelijk conflict, waarin het verleden zegeviert over het heden. Doch daarom wordt deze 'Donna pietosa' niet vergeten. Hij onttrekt haar om zoo te zeggen aan de werkelijkheid, en weldra viert zij haar opstanding als Madonna la Filosofia. De geheele *Vita nuova* is een amalgaam van nuchtere waarneming en goddelijke transfiguratie. De *Divina Commedia* behelst een in alle puntjes uitgewerkt geraamte van de localiteiten in het hiernamaals, waarin geen balk en geen bint rammelt - maar daarover heen wordt het beeld geboetseerd van het onbeseffelijk afgrijzen, van de bovenaardsche verhevenheid; het is als een tot in het pietluttige doorgevoerde en in alle deelen keurig uitgewerkte grondteekening - maar daarover heeft de kunstenaar de tooverkleuren van zijn schilderkunst uitgegoten. Wie het Goddelijk Schouwspel beschouwt, dien is het, als zag hij een wonderlijk brandend gebouw - de lijnen en vormen der architectuur lichten door den laaienden dans, die hen nu eens omsluiert, om hen het volgend oogenblik weer te vertoonen. Het geziene, het berekende, het werkelijke verbindt zich onophoudelijk met het ongrijpbare, het gedaantelooze, het bovenzinnelijke. En het grootste wonder van die dooreenmenging is hare eenvoudige vanzelfsprekendheid.

Het is duidelijk, dat deze vorm van voorstelling beantwoordt aan een innerlijke instelling, maar ook, dat van alle poëtische en geestesstijlen deze het moeilijkst is na te bootsen. Men kan

weliswaar zeggen, dat hij niet Dante's uitsluitend eigendom is, dat hij samenhangt met een wereldbeschouwing en een uitdrukkingswijze, die eensdeels wortelen in de opvattingen van middeleeuwsche philosophie, anderdeels in een code van moraal en poëtiek, en dat zij, voortgekomen uit de conventioneele begrippen der scholastiek en van den provençaalschen minnedienst, als zoodanig tot zekere hoogte konden geleerd worden. Daar staat echter tegenover, dat er een overweldigende dichterlijke persoonlijkheid - zooals Dante - toe noodig was, om deze tijdelijke en betrekkelijke ideeën tot blijvende en absolute poëtische waarden te herscheppen. Dante zou Dante zijn, ook als hij ten tijde der Stoa of midden tusschen de Fransche philosophen der achttiende eeuw geboren was. Men behoeft noch een middeleeuwsch denker, noch een philosoof der min, zelfs niet een christen of een europeaan te zijn, om de eeuwige grootheid der *Divina Commedia* en der *Vita Nuova* te verstaan. Wanneer wij meenen Dante nader te komen, door ons de wetenschappelijke gedachten van zijn tijd, bizar of diep, verdraaid of helder van licht, voor oogen te brengen, vergissen wij ons: niet deze brengen ons hem nader, maar hij brengt ze ons nader.

In een dergelijke dwaling verkeerde Boccaccio. Dante's dichterlijke macht werkte onmiddellijk op hem, hij was de eerste, die vermoedde, hoe wijd deze stem zou klinken. Daarbij zag hij, de dichter, die onverpoosd met beletselen en feilen te kampen had, hier een mensch voor zich, wien in het poëtische alles scheen te moeten gelukken en die als 't ware als volmaakt kunstenaar ter wereld gekomen was. Uit die twee omstandigheden te zamen ontsproot in hem als hoogste, eenige wensch die, om in de voetstappen van dezen man te mogen treden, zoo te worden als hij. Nu had zijn instinct hem kunnen zeggen, dat het vermogen om het visionaire met het reëele te verbinden, bij Dante op iets veel diepers berustte dan op de allegoriseerende neiging der tijdgenooten en voorgangers, dat het er voor dezen om te doen was, een zekeren wijsgeerigen of ethischen inhoud in een beeld van sprekende overeenstemming

om te zetten, terwijl voor Dante de grenzen der werkelijkheid inderdaad niet bestonden, zoodat hij in het volle bezit van zijn verstand de vierde of vijfde dimensie kon binnenwandelen. Maar Boccaccio verliet zich niet op zijn instinct, hij zocht den weg verstandelijk: hij wilde worden als Dante, dus beproefde hij in Dante's stijl te denken, te voelen en te schrijven. Wij hebben reeds gezien, hoe hij de ontmoeting met Fiammetta, in dantesken trant omzette en daarbij diep in den plas van het traditioneele trapte - maar daarbij bleef het niet. Het is tragikomisch, gade te slaan, hoe deze mensch, door houding, en gebaar van den bewonderde aan te nemen, meent, uit zijn eigen werkelijke huid in Dante's zienersziel te kunnen kruipen, hoe deze dichter, die het verstond, de werkelijkheid in al haar vormen gade te slaan en als werkelijkheid te denken, zich aftobt om aan de werkelijkheid te ontkomen, wat voor wassen vleugels hij zich samenstelt en hoe zij smelten nog eer hij de beenen heeft uitgestrekt om ten hemel te vliegen.

En toch is die volhardende inspanning de moeite waard geweest; want zware arbeid is ook dan nuttig, als zij ons iets anders brengt dan hetgeen wij ervan verwachten. Wij noemden de vanzelfsprekendheid bij Dante het grootste wonder. Wij lezen Dante's oudere tijdgenooten, de dichters van den dolce stil nuovo van Guido Guinezelli af, met twee gewaarwordingen: vreugde en angst. Vreugde over deze jonggeboren taal, frisch als dauw, en haar klankrijkdom, haar nog niet versleten beelden, haar onbegrensde liefde tot den vorm; angst, dat dit jeugdige wezen zich zal moeten aanpassen aan de precieuze denkmethoden van zijn dichters en dat daarbij de verfijning van den vorm tot manier zal worden. Gymnastische oefening is ook voor de dichtkunst heilzaam, en formeel heeft de Italiaansche litteratuur erbij gewonnen, dat zij kort na haar geboorte al heeft moeten gelooven aan zulke buitengewone toeren als de beroemde liefdescanzone van Guido Cavalcanti, maar er stak het gevaar in, dat zij in plaats van een onbevangen, bewegelijk kind een acrobaat zou kunnen worden. Daarvoor heeft Dante

haar behoed. Juist omdat er voor Dante geen grenzen bestaan, omdat al het werkelijke onvoorwaardelijk het hoogere, al het hoogere een werkelijk iets beteekent, heeft hij de taal bewaard voor een dreigende, symbolistische overspanning. Slechts in zijne handen kon zij naïef en vrij van alle gemaniereerdheid blijven. Wat ons thans van alle schoonheden der *Divina Commedia* misschien het meest treft, is die beheersching van de taal, die zonder inspanning van het edele overgaat naar het geringe, die de diepste gedachten en de gewoonste handelingen evenredig verbindt, nooit terugschrikt voor een schijnbare banaliteit en argeloos en zonder aanmatiging van het kinderlijke in het verhevene omslaat; de wijze van uitdrukking; waarin God en de verdoemde spreken, en die, terwijl zij de moeilijkste vormen handhaaft, altijd onmiddellijk, ongekunsteld blijft.

Terwijl Boccaccio uitging, om Dante's geest te zoeken, vond hij Dante's wijze van uitdrukking. Wij kunnen niet zeggen, dat *Divina Commedia* en *Decamerone* dezelfde taal spreken; maar het staat vast, dat Boccaccio's proza dezelfde onmiddellijkheid en vanzelfsprekendheid bezit als Dante's gedichten en dat het een uit het ander is voortgekomen.

Eerlijke dichters, die zich, ik zou haast zeggen, dichterlijk onzeker voelen, hebben de neiging, door overdrijving van het formeele die onzekerheid te willen goedmaken. Boccaccio behoorde in zijn jeugd tot dat slag. Wanneer op de eerste dichters van den dolce stil nuovo geen Dante was gevolgd, dan zou die gansche school thans in de litteratuurgeschiedenis staan als een bekoorlijk poëtisch curiosum. Had Boccaccio geen andere voorbeelden gehad dan die dichters, dan zou hij een meer of min leesbaar manierist zijn geworden. Dante kwam - en door vele omdolingen heeft Boccaccio uit hem den moed gevat, te zingen zooals hij gebekt was, van hem geleerd, den lezer of hoorder recht in het hart te spreken.

IV. Het kader van den Decamerone

Het wordt echter hoog tijd, dat wij tot den *Decamerone* zelf komen.

Tusschen 1340 en 1350 had Boccaccio wel vergeefsche pogingen gedaan, een baantje als hofdichter in Ravenna, in Forli, of in Napels te vinden. Daarop had hij zich, na den dood van zijn vader, en nadat hij voogd was geworden over zijn halfbroeder, voor goed te Florence gevestigd. De Florentijnen begonnen zijn beteekenis te erkennen, 1350 was voor hem een geluksjaar. Voor den eersten keer werd hij op een politieke zending naar de Romagna gestuurd en had tegelijk een andere opdracht uit te voeren: de Compagnia d'Or San Michele, een van de oudste broederschappen van Florence, zond aan Dante's dochter, die non in een klooster te Ravenna was, tien goudguldens. Met welke aandoeningen heeft hij wel dit werk van liefdadigheid uitgevoerd! Uit hetzelfde jaar dateert zijn persoonlijke kennismaking met Petrarca, die op reis van Parma naar Rome in den herfst Florence bezocht en er Boccaccio's gast was.

Uit dezen gelukkigen tijd stamt het boek, waartoe wij ons thans wenden.

Eerst over de personen van het kader. Tegen de hoofsche Zede beginnen wij met de mannen. Het zijn er drie: Pamfilo, Filostrato en Dioneo. Twee van hen zijn ons reeds bekend. Pamfilo is de minnaar, door wien Fiammetta in den roman van dien naam verlaten werd; Filostrato is een andere naam van den door zijn Criseida verraden Troilo uit het jeugdepos. Het waren, gelijk wij gezien hebben, beide zelfportretten, het een van den ontrouwen, het ander van den verstooten Boccaccio. En de derde? Deze drieste knaap, die voor zich het recht bedingt, de dagen te mogen besluiten met zijn loszinnige geschiedenissen, die zoo veel straatliedjes kent, en in wiens mond het Toscaansche dialect nog toscaanscher klinkt - zou ook hij niet een beeld van den schrijver zijn? Bovendien bezitten wij een latijnschen brief, waarin Boccaccio zich zelf ‘spurcissimus Dionaeus’ noemt, wat wij kunnen vertalen door ‘gore nazaat van Dione of Venus’. Zooals groote schilders als Andrea del Sarto of Rembrandt altijd weer zichzelf hebben afgebeeld, nu

eens ernstig, dan uitgelaten, in welige jeugdigheid, of in mannelijke geresigneerde zelfkennis, zoo heeft het Boccaccio gedaan, behalve dat zich hier op hetzelfde stuk drie zelfportretten bevinden met drievoudig verschillend ethos. Kunnen wij van hier uit een gevolgtrekking maken wat betreft de vrouwen? Van deze zeven kennen wij drie: Fiammetta, Emilia, die een der nimfen uit den *Ameto* was, de geliefde van Ibrida, die alweer Boccaccio voorstelde, en eindelijk Pampinea, een geliefde uit zijn jeugd, die hij eerder dan Fiammetta in Napels gekend had en aan wie hij misschien zijn eerste gedichten had gewijd. Drie herinneringen dus. Blijven over: Neifile, Lauretta, Elisa en Filomena. In de overige werken komen zij, althans onder deze namen, niet voor. Indien wij nu echter in onze vergelijking de vier onbekenden niet door de zes bekenden kunnen oplossen, dan laat zich toch het karakter daarvan met eenige zekerheid bepalen: tegenover den in drieën gedeelden minnaar staan zeven vrouwen, die hij bemind had - van welke hij misschien eene nog beminde. Dat hij werkelijke vrouwen op het oog had, zegt hij zelf in zijn inleiding - hij zou ook hare werkelijke namen wel noemen, als dit niet den boozen vitters aanleiding zou kunnen geven, misschien haar eerbaren levenswandel te bezwalken. Opdat men haar echter van elkaar moge kunnen onderscheiden, geeft hij haar namen, die geheel of ten deele beantwoorden aan haar wezen. Hij noemt dan achter elkander Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elisa, en daar wij weten, dat hij zijn jeugdliefde Pampinea met recht ‘de eerste, de allereerste’ noemde en dat op haar Fiammetta volgde, is het niet uitgesloten, dat deze volgorde een zekere chronologische beteekenis heeft en dat deze vrouwen in Boccaccio's leven in tijd op elkander zijn gevolgd. In dat geval zou Elisa de laatste zijn, en een dame, die hij ten tijde van het schrijven van den *Decamerone* beminde.

Hoe dit zij - in het verhaal konden natuurlijk de drie mannen niet al de zeven meisjes beminnen, en dus wordt alleen gezegd, dat zich onder de zeven ook de aangebedenen der man-

nen bevonden. Maar bij wien wie hoort, vernemen wij niet - en het zal een eeuwige charme van het boek blijven, daar naar te raden. Dat Neifile tot de uitverkorenen hoort, weten wij: zij aarzelt, de mannen tot het uitstapje uit te noodigen, daar zij weet, dat er onder hen één is, die haar liefheeft, en zij de booze tongen vreest. Ook Filomena, die haar terstond daarop antwoordt, dat zij het oordeel der wereld niet vreest, zoolang zij een goed geweten heeft, schijnt er toe te behooren. Maar de derde? En door welken der mannen gelooft zij bemind te worden? Wellicht zou de koningskeuze opheldering kunnen geven, of liever de keuze der koningin. Filostrato kiest Fiammetta, Dioneo Lauretta, maar daar hapert het al weer, want Pamfilo, de koning van den laatsten dag, heeft in het geheel geen koningin meer te kiezen. Van gewicht zijn voorzeker ook de liederen, waarmee de dagen der vertellingen besloten worden, en die van de rij af door de tien gezongen worden. Filomena zingt hartstochtelijk van een nieuwe liefde, en velen uit den kring benijden er haar om - maar wien geldt zij? Filostrato zingt op den avond, dat hij zijn heerschappij heeft neergelegd, een somber lied, dat betrekking heeft op een der meisjes, wier blozen de vallende nacht bedekt - maar op welke? Van Lauretta's lied wordt gezegd, dat het door verschillenden zeer verschillend werd opgevat, van Emilia's lied, dat het velen van het gezelschap veel te denken gaf; als Elisa gezongen heeft, verwonderen zich allen over den inhoud van dit lied, en de aanwezigen begrijpen het even weinig als wij het thans doen; bij Pamfilo's Canzone spannen allen zich in, uit te vinden, wat hij zoekt te verbergen; en ook Fiammetta bezingt een onbekenden vriend, dien Dioneo haar raadt liever te noemen, opdat niet andere vrouwen hem haar zonder het te weten afhandig maken.... Een welaangelegde doolhof der min, vol bevalligheid. Maar al deze raadsels zijn slechts aangeduid, zij dringen zich niet op, het zijn geen verdraaide rebussen als in den *Ameto*; zij prikkelen ons en houden ons bezig, maar zij plagen ons niet, zij weven rondom de mannen en de meisjes het lichte waas der erotische nieuws-

gierigheid. Even als wij gaarne zouden weten, wie onder de dames de Ghibellijnsche is, die op den tienden dag de grootmoedigheid van Karel van Anjou niet prijzen wil, maar zich verheugt in de zelfbeheersching van Peter van Arragon, evenzoo peinzen wij over de sierlijke charade's der liefde, zonder dat zij ons afleiden van het verder lezen.

Wij vernemen het een en ander over den leeftijd der vertellers, maar het strekt meer om hen te verbinden dan om hen uit elkaar te houden: geen der vrouwen is jonger dan achttien of ouder dan achtentwintig; de mannen hebben allen de vijf en twintig overschreden. Ook met aanduidingen omtrent het uiterlijk van deze personen is Boccaccio zeer spaarzaam. De vrouwen zijn van edele afkomst, schoon om te zien, gedistingeerd in haar optreden, en van eerbare vriendelijkheid; de mannen zijn bevallig en welopgevoed, maar zij worden niet in bijzonderheden beschreven. Slechts nu en dan is het, alsof hij den sluier een oogenblik oplicht. Zoo wanneer Neifile blozend de koninklijke waardigheid op zich neemt en hare vroolijke oogen, die schitteren als de morgenster, neerslaat. Of wanneer Fiammetta bij een dergelijke gelegenheid beschreven wordt, met de lange lokken, die op haar blanke, bloeiende schouders vallen, met haar rond gezichtje, haar valkenoogen en haar kleinen, lachenden mond.

Bij de beschrijving der gewaden, waarvan Boccaccio toch anders zooveel hield en die hij in den *Ameto* zóó weelderig en kunstig had doorgevoerd, dat hun glans volstaat om ons daarnaar den ganschen rijkdom der verbleekte trecento-fresco's voor te stellen, vermijdt hij in het kader van den *Decamerone* eveneens elke uitvoerigheid. Wij vernemen niet veel anders, dan dat de vrouwen, zoodra zij Florence verlaten, de rouwkleeren afleggen, die zij in Sante Maria Novella droegen, en lichte gewaden aantrekken. Ook in beschrijvingen van anderen aard, waarbij hij anders gaarne in wulpsche bijzonderheden treedt, is hij hier bescheiden; hoe schoon en eenvoudig is de voorstelling der badende meisjes, van wie slechts gezegd wordt,

dat haar lichaam in het water geleek op een roos gezien door dun glas!

De karakters? Opnieuw vinden wij weinig sterk uitgesproken. Fel steekt hierbij Chaucer af. Al is er in het kader der *Canterbury Tales* geen psychologie in den modernen zin te vinden, toch zijn de afzonderlijke figuren scherp omlijnd. Wij aanschouwen de elegante abdis, het grove kernachtige wijf uit Bath, den waard en den pastoor - het zijn evenzoovele typen, die uit de engelsche litteratuur niet weer zullen verdwijnen, die wij bij Shakespeare en Scott, bij Dickens, Fielding en Addison terugvinden. Wanneer wij bij Boccaccio van typen spreken, dan moet het woord in heel anderen zin worden opgevat: het typische is in het kader van den *Decamerone* niet hetgeen de personen van elkaar onderscheidt, maar dat, wat ze gelijk maakt. Zij zijn van één stand, bijna zou men willen zeggen: van één bloed. Wel worden hier en daar bijzondere trekken geaccentueerd, zoo is bijvoorbeeld Filostrato de melancholicus, die, tot koning gekozen, de anderen oplegt, enkel van ongelukkig minnenden te spreken, en is Dioneo de uitgelatene, die met vroolijke verhalen altijd weer het gezelschap in goede luim brengt, zoo is Pampinea de praktisch organiseerende, en Filomena de zwijgende, hartstochtelijke vrouw - en toch gelijken zij allen op elkaar in gedaante en karakter. Wie zich de moeite gegeven heeft, alle novellen, die door denzelfden persoon verteld worden, te vergelijken, en bijvoorbeeld beproeft, Fiammetta uit de tien geschiedenissen, die zij op de tien dagen ten beste geeft, nader te leeren kennen, heeft moeite voor niets gedaan. Zelfs de pessimistische Filostrato is in dien zin niet streng doorgevoerd, en met uitzondering van de Dioneo-novellen, kan men op deze wijze geen rooden draad door de verhalen heen vinden, waardoor de karakters nader bepaald zouden kunnen worden.

Door de twee weken, die zij samen beleven, en door elk der dagen, gaat dezelfde evenmaat. De indeeling van den dag is altijd dezelfde. Des ochtends maken zij een wandeling en voe-

ren gesprekken; dan volgt de maaltijd; daarna wordt gemusiceerd en gedanst; men houdt een middagslaapje; na de derde ure is de tijd van vertellen aangebroken; op de vertellingen volgt de koningskeuze en de regelingen voor den volgenden dag; vervolgens wordt nog eens gewandeld of gezongen tot het avondeten; eindelijk volgt de reidans en het groote lied, dan legt men zich te slapen. Zoo gaat het veertien dagen lang alleen de Vrijdagen worden gebruikt om te vasten en tot stichting, des Zaterdags wasschen de meisjes hun haar, en bereidt men zich voor op den Zondag - op deze dagen wordt niet verteld.

Ja, de menschen en de dagen gelijken op elkaar, maar dit, omdat bij alle sierlijkheid een zeer strenge stijl hen bindt; zij gelijken op elkaar als de Egyptische grooten op de wanden der grafkamers, als de archaïsche meisjesfiguren van de Acropolis te Athene, als de heiligen op byzantijnsche mozaïeken. Deze tien wezens vertoonen den Aegineten-glimlach der vroege Renaissance. Maar wie zulk een glimlach met aandachtige liefde weet te beschouwen, dien wordt het duidelijk, dat deze eenheid van stijl niet eentonig of schimmig behoeft te zijn. Wel gelijken de dagen op elkaar, maar geen is den anderen geheel gelijk: nu eens trekken de gasten van een verblijf naar het andere, dan weder maken zij een tochtje naar het vrouwendal; heden hooren zij in het kerkje de mis, overmorgen zullen zij in het bosch wandelen en reeën en herten achterna jagen. Honderd kleine trekjes, een kwinkslag, een kwinkeleerende vogel, een krans van eikenloof, een lied brengen afwisseling, en evenals de dichter het verschijnen van het morgenlicht negenmaal met een andere wending beschrijft, evenzoo zien wij ook de tien gelijke dagen telkens weer anders. Zoo overwint ons oog op den duur ook de schijnbare overeenstemming der personen. Ook al keeren zekere beschrijvende wendingen telkens terug, ten slotte gaan zich toch de gedaanten steeds duidelijker van elkaar onderscheiden, en zonder dat de eenheid verbroken wordt, herkennen wij Neifile, Elisa, Lauretta en Emilia. Het

is als een romaansche kruisgang: gelijkmatige zuiltjes dragen gelijke bogen - zien wij nader toe, dan bevinden wij, dat elk kapiteel verschillend bewerkt is, iedere ronding met een ander ornament versierd.

De reden, waarom Boccaccio dit zoo heeft gewild, is gemakkelijk te bevroeden. Het kader moest, zonder zijn karakter van een bewegelijk kunstwerk te verliezen, toch als eenheid de zeer verschillende, uiteenloopende novellen bijeen houden; het moest echter tevens als een gelijkmatige slinger van groen loof, slechts met enkele kleurige bloemen versierd, de levendige, realistische voorstelling der afzonderlijke novellen temperen. Vergelijken wij nu nog eens Boccaccio met Chaucer, dan zien wij, dat wij hier met meer dan verschillen, dat wij hier met tegenstellingen te doen hebben. In de *Canterbury Tales* is de gansche kracht van het weergeven der werkelijkheid geconcentreerd in de vertellende personen, daarentegen behouden de figuren der vertellingen iets algemeens.

In den *Decamerone* is de andere weg gekozen - weer vinden wij hier een van Boccaccio's verbazingwekkende omkeeringen: het kader, dat de lezers toch voor een ware geschiedenis moeten houden, is door den strengen stijl zoover mogelijk van de werkelijkheid verwijderd, terwijl de novellen met alle middelen dicht bij de werkelijkheid worden gebracht. Maar getuigde die zonderlinge en schijnbaar tegenstrijdige weg niet van meer smaak? Wanneer wij bij Chaucer den kostelijken twist tusschen den ‘friar’ en den ‘summoner’ in het kader lezen, dan lijken ons de verhalen, die zij achterna vertellen, zoowel grof als kleurloos - bij Boccaccio worden ook de meest gedurfde obsceniteiten dragelijk gemaakt door den omlijstenden achtergrond. Wie meent, dat de schrijver van den *Decamerone* in de bekwaamheid om ware menschen naar het leven te teekenen bij dien der *Canterbury Tales* achterstaat, die bekijke eens Monna Belcolore (VIII, 2), de Siciliaansche courtisane (VIII, 10), of Guccio en Nuta (VI, 10), die lette er eens op, hoe Giotto en Messer Forese da Rabatta op een regendag, in ra-

fels en flarden, op hun knollen door het dal van den Mugnone rijden (VI, 5). De dichter heeft evenwel in het kader van deze gave geen gebruik gemaakt: styliseering was de voorwaarde, waardoor alleen het geheel in evenwicht kon worden gehouden.

Een rijk en blij schemerlicht, zooals het wel in ruimten met gekleurde vensters heerscht, ligt over het kader; de verhalen worden door het schelle zonlicht zelf beschenen. Het is echter lang niet gemakkelijk te verklaren, door welke middelen het den dichter gelukte, de styliseering te bereiken, zonder daarbij gekunsteld te worden. In het algemeen kan men zeggen, dat de onrust en bonte geschakeerdheid, die wij bij de jeugdwerken vonden, afgelegd zijn; dat de zinnen, die in de vroegere werken dik en taai vloeiden, nu zoo licht en doorzichtig voorthuppelen als een jong beekje - kortom, dat Boccaccio's smaak en zijn kunnen gerijpt zijn. In het bijzonder geldt, dat de dichter, terwijl hij zich in de novellen met de subjectiviteit van den verteller in zijn voorstelling verplaatst, in het kader steeds de gansche objectiviteit van den beschrijver bewaard heeft. Wil men daarvoor een voorbeeld, dan bekijke men het landschap eens.

Reeds in langvervlogen dagen heeft men gemeend, de in het kader beschreven plaatsen te herkennen: de beide landhuizen en hun omgeving, het kleine dal, dat het gezelschap op den zesden dag bezoekt. De villa van de eerste vier dagen moet in de streek van Settignano liggen - misschien bij Poggio Gherardi -, die van de laatste tien zou de tegenwoordige villa Palmieri kunnen zijn; het vrouwendal bevindt zich aan de hellingen bij Fiesole, op een plek, waar vroeger de Affrico een meertje vormde. De schrijver zelf heeft echter, met uitzondering van de Valle delle Donne, de plaatsen niet genoemd en geeft, behoudens zeer algemeene aanduidingen als ‘nauwelijks twee mijlen van de stad verwijderd’ of ‘op een pad in westelijke richting’ geen nadere bepalingen. Vergelijkt men daarmee de duidelijke aangewezen plaatsen in vertellingen als de geestenbezwering (VII, 1), of de verwisselde wieg (IX, 6), enz. dan treft

het onderscheid. Boccaccio gaat in het kader te werk als de groote italiaansche frescoschilders - alleen moeten wij hem eerder met die van het quattrocento dan met die van het trecento vergelijken, en hij staat dichter bij Benozzo Gozzoli dan bij Spinello Aretino. Ook deze kunstenaars blijven, ondanks hun weelde van details, algemeen; zij geven wellicht hier en daar een huis of een toren, dien zij kennen, maar zij schilderen het landschap niet, zooals zij het in de natuur zien, maar zooals zij het uit de herinnering in het hoofd hebben. Als wij met eenige voorzichtigheid deze vergelijking overbrengen op de litteratuur, dan kunnen wij vaststellen, dat Boccaccio in het kader uit het geheugen, in de geschiedenissen daarentegen naar de natuur schildert. Daardoor verandert in de beide gedeelten de afstand van den kunstenaar tot zijn kunstwerk: terwijl hij in de novellen zich om zoo te zeggen steeds midden in het voorgestelde bevindt, ziet hij in het kader met opzet alles op een afstand.

Laat ons de beschrijving van het dal der vrouwen wat nader bekijken. Al dadelijk merkt de dichter op, dat hij niet uit eigen aanschouwing spreekt: een van de meisjes heeft hem later verteld, hoe het was. En nu wordt de zoo gewonnen afstand met alle middelen van spraakkunst en zinsbouw bewaard. Er volgt een model van rhetorische landschapsbeschrijving van den hoogsten en edelsten stijl, die zich het best laat vergelijken met de beschrijvingen van het park in de *Wahlverwandtschaften*. De perioden loopen, ondanks participiën-constructie, verplaatsing van het werkwoord of inklemming der relatieve zinnen, volkomen overzichtelijk en met antieke elegantie - geen detail leidt af van het beeld als geheel. De taal ontleent haar voorstellingskracht niet in de eerste plaats aan de beeldende waarde der adjectieven en verba, maar aan de rhythmische en melodische beweging van den zin. Wie eens - maar dan in het Italiaansch - de passage, waarin de met allerlei soorten van boomen beplante heuvelhellingen beschreven worden, die zich vernauwen als de treden van een theater, vergeleken heeft met

die, waar het beekje klaterend en schuimend door het kleine dal stroomt en zich verwijdt tot een meer, dien moet de muzikale werking van dit proza duidelijk zijn geworden. Wij spraken van de liefde tot den vorm en de behendigheid in den vorm van den dolce stil nuovo, van de schilderkunst van het trecento. Hier moeten wij eraan herinneren, dat het ontstaan van den *Decamerone* samenvalt met een zeer hoogen bloei der muziek, en dat de Florentijnsche dichter zonder eenigen twijfel een kenner van de Florentijnsche *ars nova* is geweest. Maar juist dit muzikale was weer een middel, om bij den lezer het werkelijkheidsgevoel te verminderen en het gevoel van afstand te versterken.

Wat nu van dit landschap geldt, geldt voor het kader als geheel. Het is alles berekend op afstand, alles uit het geheugen geschilderd. Zelfs de beschrijving der pest in de inleiding, die heden ten dage velen aandoet als een toppunt van werkelijkheidsbeschrijving, was een omzetting. Boccaccio heeft de pest in het jaar 1348 in Florence niet zelf beleefd. Hij was toen in Napels. Weliswaar woedde de epidemie ook daar, zoodat hij veel van het beschrevene gezien kan hebben, maar het is een typisch voorbeeld van zijn werkwijze als kunstenaar: om den ornamentalen stijl van het kader te kunnen doorvoeren, moest hij zich overal losmaken van de onmiddellijk geziene werkelijkheid.

Slechts één ding moest voorkomen worden: het verschil in stijl tusschen kader en vertellingen mocht niet zoo groot worden, dat beide niet meer bij elkaar pasten. Boccaccio moest overgangen van allerlei aard aanbrengen. Ten deele waren die reeds in de karakters der personen gegeven - Dioneo staat nader tot den werkelijkheidsstijl der vertellingen dan Pampinea of Fiammetta; daardoor wordt hij de groote middellaar. In de tweede plaats dienen tot dit doel de korte beschrijvingen en gesprekken, die aan de novellen voorafgaan of er op volgen. Zij schilderen den indruk, dien het verhaal maakt, of vormen door algemeene beschouwingen den overgang tot de realistische wijze van voorstelling. Ten slotte het dienend personeel. De

drie jonge mannen hebben elk een dienaar bij zich, sommige van de vrouwen haar kamenier, om het werk te doen. Dioneo's Parmeno is de voortreffelijke drossaart; Pamfilo's Sirisco houdt de beurs; Filostrato's Tindaro moet als lijfknecht dienen. De dienstmaagden Misia, Licisca, Chimera en Stratilia bezorgen keuken en huis. Allen doen hun plicht met de gepaste terughouding. De seneschalk is een juweel, hij verstaat de kunst de tafel smaakvol te dekken, het rechte plekje te vinden, waar de maaltijd moet zijn, en staat te rechter tijd klaar met wijn en gebak; in zijn voorname bescheidenheid doet hij denken aan een engelschen steward. Doch deze personen omgeven het gezelschap met een stoffelijke atmosfeer; zij verbinden het met de eischen van het dagelijksch leven. Eens, op den zesden dag, juist wanneer men wil beginnen te vertellen, hoort men uit de keuken storende stemmen: Licisca en Tindaro zijn rumoerig aan het twisten. De koningin laat hen roepen, en in de aristocratische kalmte der dames en heeren komt opeens het grove, koddige gekijf van de lagere kringen binnen, in de abstracte uitdrukkingswijze van het kader de drastische taal der vertellingen. Herhaaldelijk laten 's avonds, als het groote lied gezongen is, de tien den knecht Tindaro met zijn doedelzak komen, en op de echte tonen van het landelijk instrument dansen de statige afschaduwingen hun reidans.

V. De vertellingen van den Decamerone

Men deed in dien tijd veel aan vertellen. Zouden wij mogen zeggen, dat het vertellen een kunst was? - Stellig, wanneer wij het woord opvatten in zijn algemeene beteekenis en het verbinden met zekere omgangsvormen uit de samenleving. Vertellen was een kunst, zooals zingen, teekenen, dansen, borduren of dichten kunsten zijn geweest of nog zijn. In het begin der negentiende eeuw kon een welopgevoed man het albumblad van zijn vriendin met een aardige teekening of met een paar sierlijk geschreven welluidende versregels versieren - de

Duitsche ‘Wandervogel’ van heden tokkelt de luit. Denk u een marineofficier van het jaar 1900, die niet kon walsen, een jong meisje uit 1800, dat voor haar vaders verjaardag geen kanapeekussen borduren kon. Zoo was in den tijd van Boccaccio het vertellen een kunst uit het gezelschapsleven. Het eerste verhaal van den zesden dag laat ons zien, hoe een voorname dame een ridder die slecht vertelt op dezelfde wijze afscheept, als het tegenwoordig, een zangeres het een stumperachtig pianist zou doen, die haar wou accompagneeren. Hoe dat kunstvaardige spel beoefend werd, hebben wij gezien uit de vertellingen der nimfen in den *Ameto* en uit de liefdesgesprekken in het tweede deel van den *Filocolo*, Maar ook in andere kringen dan die van het hof vertelde men, en de goede vertellers waren beroemd - Boccaccio vermeldt er een voorbeeld van in Coppo di Borghese Domenichi (V, 9) uit Florence, iemand, wien de burgers eerbied betoonden, en die, ouder geworden, er pleizier in had, zijn buren en andere lieden geschiedenissen uit het verleden te verhalen, en die deze beter dan anderen wist in te deelen en uit zijn goed geheugen bevallig weer te geven.

Boccaccio moet van jongs af die kunst verstaan hebben. Wellicht heeft zij niet weinig er toe bijgedragen, hem in de hofkringen van Napels te introduceeren. Zonder twijfel heeft hij in Zuid-Italië, waar nog menige overlevering was blijven hangen van de sprookjeshongerige Oosterlingen, er heel wat bij geleerd. Doch enkel ten opzichte van den vorm der voordracht. Naar eigenlijke sprookjes stond zijn zin niet. Poogden wij ook al verwantschap van het kader met zekere sprookjesmotieven vast te stellen, in de vertellingen zelf ontbreekt dat element bijna geheel. Sprookjesmotieven vinden wij eigenlijk slechts in twee vertellingen van den laatsten dag: Dianora's toovertuin en de grootmoedigheid van Saladijn (X, 5; X, 9) - of men moest den Wonderring (I, 3) nog daarbij willen rekenen. Ook het bovennatuurlijke is niet veelvuldig en wordt in de meeste gevallen slechts gebezigd om er den spot mee te drijven. Het dient om bijgeloovige lieden als Ferondo (III, 8),

Calandrino (IX, 5) of de ijdele Lisetta (IV, 2) te bedriegen, of om de op wonderen beluste schare beet te nemen, zooals Frate Cipolla (VI, 10), Cepparello (I, 1) en Martellino (II, 1) dat doen. Zelfs met de beangstigende verschijning van de door honden verscheurde vrouw uit de hel is het - zooals wij zullen zien - een eigenaardig geval (V, 8). Slechts droomen, die uitkomen (IV, 6; IV, 7; IX, 7) worden ernstig opgevat. In het algemeen heeft Boccaccio noch voor het sprookje noch voor de legende veel zin: zijn genre is de novelle.

Onder een novelle verstaan wij de voorstelling van een gebeurtenis of geval van sterk sprekende beteekenis, die ons als waar aandoet. Dat geval wordt ons door de novelle voorgedragen in een vorm, waarin het ons als zoodanig belangrijker schijnt dan de personen, die er bij betrokken zijn. Op het gebeurde komt het aan; de psychologie, de karakters der handelende en lijdende personen interesseeren ons minder op zichzelf dan wel in zooverre zij met de gebeurtenis samenhangen. Daardoor onderscheidt zich de novelle van den roman. Goethe's *Werther* en Mérimée's *Carmen* vertoonen ons wat hun inhoud betreft beide, hoe een man aan zijn liefde te gronde gaat; doch Goethe's roman schildert den man, Mérimée's novelle het te gronde gaan, de eene geeft een mensch en zijn noodlot, de andere het noodlot en een mensch. Zelfs *Michael Kohlhaas* en *Pancraz der Schmoller* zijn niet in de eerste plaats de geschiedenissen van den Brandenburgschen paardenkooper en den eenzelvigen Seldwyler, maar de geschiedenis van datgene, wat er met hen gebeurd is. In den roman omgeven de avonturen het beeld van den held, de novelle heeft geen held; haar personen zijn slechts van belang in zooverre zij de gebeurtenissen veroorzaken, slechts goed geteekend, inzooverre door hen de gebeurtenis ons den indruk geeft, waarlijk te zijn geschied. Hetzelfde geldt voor de schildering van toestanden en omgeving; ook deze komen slechts in aanmerking voorzoover zij ons de gebeurtenissen begrijpelijker maken of er toe bijdragen, ze ons werkelijk te doen schijnen.

‘Novelle’ beteekent nieuws, maar dit nieuws kan verschillend opgevat worden. Wanneer wij het geheele gebied van dit litteraire genre overzien, kunnen wij een scheiding maken en vinden aan den eenen kant kunstwerken, waarin de schrijver overgeleverde stof in een nieuw kleed geeft, aan den anderen kunstwerken, waarin de stof, hoewel - vaak meer dan de schrijver weet - aan zekere voorwaarden gebonden, op zichzelf nieuw en oorspronkelijk schijnt te zijn. Links staat het typische, rechts de eigen schepping. Dit onderscheid schijnt mij ten deele met de wijze van voordracht samen te hangen. De verteller is gebonden aan het oogenblik en gaat daarom bij voorkeur uit van een gegeven stof. Juist omdat het niet op het meedeelen van willekeurige verzinselen, maar op het voorstellen van een bepaalde, als waar op te vatten gebeurtenis aankomt, wordt zijn taak vergemakkelijkt, wanneer die gebeurtenis van aanvang af vaststaat en hij zijn gansche fantazie in de nieuwe wijze van voorstellen kan leggen. De schrijver daarentegen, voor wien de tijd geen rol speelt, voelt door een gegeven stof zijn verbeeldingskracht belemmerd en gebonden, en zoekt daarom gaarne bij de keus van zijn onderwerp het nieuwe. Men zou derhalve in plaats van van de ‘typische’ en de ‘bedachte’ ook van de ‘vertelde’ en de ‘geschreven’ novelle kunnen spreken, of, indien dit te kras klinkt, althans zeggen, dat de novelle, naarmate zij dichter bij de kunst van den verteller of bij die van den schrijver staat, typische of zelf gevonden stoffen zal kiezen.

Boccaccio heeft zoowel het een als het andere beproefd. Behoudens zekere beperkingen kunnen wij het *Ninfale Fiesolano*, al is het een gedicht, tot de novellen in schrijvers-stijl rekenen. Maar wij behoeven niet zoo ver te zoeken: de beide stijlen staan in den *Decamerone* zelf tegenover elkander. Het kader, dat, zooals wij zagen, naar den vorm beschrijvend was, is naar den inhoud tot op zekere hoogte een bedachte novelle. De verhalen behooren tot het typische genus, en hier heerscht de kunst van het vertellen met al haar middelen om de traditioneele stof te vernieuwen.

Boccaccio is een geboren verteller. Allereerst openbaart zich dat in zijn onbegrensd vermogen, de overgeleverde gebeurtenissen te localiseeren, dat wil zeggen, ze zoo te vertellen, alsof zij slechts eens op een bepaalde plaats en met bepaalde personen gebeurd kunnen zijn. Hij ontneemt hun daarmee niets van hun novellistisch karakter, maar hij verleent op die wijze aan het typische de bekoring van het ware en nieuwe. In al de honderd verhalen hebben bijna alle belangrijke personen namen. Nergens schrijft hij: ‘er leefde een arme ridder....,’ maar de ridder heet Federigo degli Alberighi en hoort dus tot een geslacht, dat sedert de elfde eeuw uit Fiesole naar Florence was verhuisd (V, 9). Of, hij zegt niet: ‘te Florence leefde een wolwever met zijn vrouw....’ maar de wever Gianni Lotteringhi woont in de buurt van San Brancazio, is herhaaldelijk opperste van de kerkezangers van Sante Maria Novella geweest en is getrouwd met Monna Tessa, de dochter van Mannuccio della Cuculia (VII, 1). Wie in het hedendaagsche Florentijnsche adresboek opzoekt, zal de Lotteringhi nog vinden. Dit is niet slechts het geval voor Florentijnen of Italianen - ook buiten zijn gezichtskring zijn de namen met de verwonderlijkste nauwkeurigheid uitgezocht. In de avontuurlijke geschiedenis De verloofde van den koning van Algarbië (II, 7) betreden wij een voor een een aantal landen aan de Middellandsche Zee; de prinses zelf stamt uit Alexandrië en heet Alatiel, waarschijnlijk een verbastering van een arabisch woord; haar vader is de sultan van Babylon - Babylon is de grieksche verhaspeling van een Egyptisch woord, waarmee men in den hellenistischen tijd Kaïro aanduidde - en heet Beminedab, weder een semitisch woord. Eerst komt zij op Majorca, in Boccaccio's tijd Spaansch, en bemint daar een edelman met den Spaanschen naam Perico. Daarna raakt zij naar Griekenland, en wij vinden daar een dienaar met den griekschen naam Ciuriaci of Kyziazis. De zonen van den keizer van Byzantium heeten Constantijn en Manuel, de sultan van Turkije Osbek.... Zoo is het overal.

Deze kunstgreep is natuurlijk niet nieuw. In de overblijfselen

der antieke novelle, bij Apulejus en Petronius vinden wij iets dergelijks, - evenzoo in de Indische en Arabische vertellingen, ja, een goed verteller zal waarschijnlijk in alle landen en tijden, ook onafhankelijk van anderen, altijd weder tot dit middel zijn toevlucht nemen, om bij zijn hoorders het besef der werkelijkheid te verhoogen. Doch slechts weinigen hebben zich ervan bediend met zoo artistieke aanschouwelijkheid als Boccaccio. En zeker is hij ook hierin veel verder gegaan dan zijn voorgangers, want wij mogen toch wel aannemen, dat de Grieksche roman, die het voorbeeld leverde voor de novelle van Alatiel, in welken vorm Boccaccio hem ook gekend heeft, toch zeker geen Spaansche of Turksche namen bevatte.

Geen wonder, wanneer in de achttiende eeuw, een tijd, toen er nog weinig bekend was over de omzwervingen en de voorgeschiedenis der typische novellen-stof, een voortreffelijk kenner van den *Decamerone*, Domenico Maria Manni, wiens commentaar nog altijd onontbeerlijk is, de localiseering volkomen au sérieux heeft genomen en het overgroote deel der verhalen voor historisch en werkelijk gebeurd houdt.

Zooals de personen, zoo ook het landschap en de omgeving. Ook zij zijn door ze te fixeeren vernieuwd. Overal waar de stof het veroorlooft, kiest Boccaccio streken, die hij zelf nauwkeurig kent. Bijna negen tiende van de verhalen speelt geheel of ten deele in Italië, hiervan de helft in Florence of de naburige Toscaansche en Umbrische steden. Met een kort zinnetje weet hij een duidelijk grondplan te geven, zooals in de geschiedenis van Guido Cavalcanti: ‘Hij ging, naar zijn gewoonte, van Or San Michele over den Corso degli Adimari tot aan San Giovanni, waar destijds de marmeren sarcofagen in het rond stonden - nu zijn zij bij Santa Raparata -’ (VI, 9). Zelfs wanneer hij niet uitdrukkelijk de namen noemt, is de plaatsbeschrijving van een treffende aanschouwelijkheid: hoe duidelijk zien wij het vooruitspringende huisje aan den stadsmuur van Castel Guiglielmo, waar Rinaldo d'Asti een schuilplaats vindt (II, 2); hoe scherp te herkennen zijn de niet juist hygienische

bouwtoestanden van het kwartier Malpertugio in Napels (II, 5). Of het een kamer is met drie bedden en een wieg (IX, 6), of een grasperk met een pereboom (VII, 9), hij weet het met weinig woorden zoo te karakteriseeren, dat wij meenen, het te zien.

En ondanks deze individueele differentieering ontstaat uit den *Decamerone* als geheel de voorstelling eener wereld. Hij is hierin te vergelijken met de fabelen van Lafontaine. Zooals zich voor den aandachtigen lezer uit leeuw, muis, vos, wezel en duif van lieverlede het beeld opbouwt van de maatschappij van den zonnenkoning in al haar kringen, met den absoluten monarch, den sluwen staatsman, den onnoozelen burger, met ijdele edelen en noeste boeren, met hoofsche zeden en misbruiken, die men lachend kastijden kan - zoo ontrolt zich voor ons bij het lezen van den *Decamerone* het geheele leven van het trecento. Ja, menigmaal is het, alsof tegenover dat beeld van het geheel de bonte gedetailleerdheid van den inhoud verdwijnt. Wij zien den rechtvaardigen vorst en den grilligen heerscher, den echten edelman en den aanmatigenden parvenu, den geestigen hoveling, en den groven klaplooper, de fijnbeschaafde dame en haar arroganten tegenhanger. Daar rijzen zij voor ons op: de van zinnelijke gezondheid blakende boerin, het verliefde jonge meisje, de koddige keukenmeid, de schalksche burgervrouw. Hij brengt ons in de drukte van een haven, in de verschrikkingen der stad bij nacht, hij vertoont ons den schilder in zijn atelier, den dichter aan zijn werk, hij kent het gerechtshof en den biechtstoel; courtisanen en koppelaarsters bedrijven hun ambacht, bedelmonniken, vagebonden, piraten en struikroovers staan naast grooten op den troon, grooten in de kerk en geleerden; naast het beeld van den eigen tijd schemert het verleden, van het Italiaansche vaderland uit zien wij Frankrijk en het Oosten.

Doch zijn gave van vertellen beperkt zich niet tot personen en toestanden. Wij bespeuren haar, behoudens in de inkleeding, in den inhoud der verhalen zelf. Wij noemden de stof

overgeleverd, maar zeiden wij niet reeds, dat Boccaccio's grootheid hierin gelegen is, dat hij slechts zelden iets zoo weergeeft als hij het vindt? Hij fatsoeneert de gegeven stof, totdat deze geheel nieuw, geheel zijn eigendom is geworden; hij speelt er een vroolijk, stoutmoedig spel mee, hij kneedt de oude klei, tot er veranderde gedaanten uit groeien. Wat Boccaccio's geestverwant Gottfried Keller zegt in de inleiding tot zijn *Sieben Legenden*, kan ook de dichter van den *Decamerone* op zich toepassen: ook hem ‘ueberkam die Lust zu einer Reproduktion jener afgebrochenen, schwebenden Gebilde, wobei ihnen freilich zu weilen das Antlitz nach einer andern Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen.’

Waarlijk, een andere hemelstreek! Wanneer Keller uit de verlaten, berouwvolle Beatrijs een fiere moeder van acht sterke zonen maakt, doet de verteller in den *Decamerone* telkens iets dergelijks. In een devoot en stichtelijk boek vinden wij de spookachtige geschiedenis van de hellestraf eener echtbreekster, die haar echtgenoot vermoord heeft. Iederen nacht vervolgt haar minnaar haar op een vuursnuivend ros, grijpt haar bij de haren, doorboort haar, werpt haar in het vuur en galoppeert met haar heen. Eeuwige straf - schrikbeeld voor ontrouwe egaden! Boccaccio vertelt de geschiedenis over, de scene wordt nog afgrijselijker, honden verscheuren de vrouw; maar het wezen dat hier de straf ondergaat, is geen echtbreekster, maar een meisje, dat haar minnaar, in plaats van hem, gelijk Amor beveelt, te verhooren, heeft afgewezen en het zich niet aantrok, toen hij zich uit droefenis zelf het leven benam. Schrikbeeld voor hardvochtige meisjes (V, 8)! Of wel de oude geschiedenis van den ontrouwen man wordt nog eens oververteld, die denkt, een rendez-vous met zijn geliefde te hebben, maar in werkelijkheid met zijn echtgenoote samenkomt. In den *Decamerone* is het geval wat gecompliceerder. Ricciardo, die van de geliefde Catella niets gedaan kan krijgen, vertelt haar, dat haar gemaal, dien zij oprecht liefheeft, haar ontrouw is en voor een

bepaald uur een afspraak met zijn vriendin heeft gemaakt; hij stelt haar voor, in de plaats van die vrouw daarheen te gaan; zij loopt erin, meent in de donkere kamer bij haar man te zijn, houdt de toespraak van de verontwaardigde echtgenoote - maar ontdekt, dat het Ricciardo is, die deze glimlachend aanhoort (III, 6). En dan? Ce n'est que le premier pas.... en de kussen van den minnaar zijn pittiger dan die van den gemaal. Of laat ons nog eens de geschiedenis van Alatiël, de dochter van den sultan, bekijken. Het voorbeeld was een grieksche roman in den trant van Xenophon van Ephesus. Ofschoon wij dien niet kennen, mogen wij toch met eenige zekerheid zeggen, dat hij de lotgevallen van twee gelieven behelsde, die evenals Floris en Blancefloer, of Kamar-al-Zaman en Bodoer wreed gescheiden werden, beiden hun avonturen beleefden, maar trouw en standvastig bleven, tot zij elkaar ten slotte gelukkig terug vonden. Wat is er uit dit alles geworden? Boccaccio laat de geschiedenis van den man geheel terzijde en geeft enkel die van het meisje. Dit wordt door het lot van minnaar tot minnaar gedreven; acht mannen behoort zij toe; dan wordt zij, door een gelukkig toeval gered, haren bruidegom als maagdelijke bruid in de armen gevoerd: een gekuste mond verliest geen bekoring, maar vernieuwt zich zooals de maan.

Zoo volgt de eene verandering op de andere, door vele, vele novellen. Hebben wij hier met een parodistischen toeleg te doen? Even weinig en even veel als in Keller's legenden. De verteller heeft de overgeleverde stof met ernst of schalkschheid weergegeven, ze verspreid of verdraaid, al naarmate zij zich in zijn ziel spiegelde. Hij vond haar, hij verwerkte haar - menigmaal als een kind, dat uit een klomp aan 't strand gevonden een scheepje maakt, dat hij vroolijk op de golven laat dobberen, menigmaal als een vorst, die zijn deftig zilveren tafelgerei tot goede munt laat omsmelten. Begrippen als plagiaat, patent en geestelijk eigendom bestonden voor hem niet. Hij leefde in een tijd, toen ieder schilder madonna's te schilderen had, ieder kunstenaar zich met dezelfde onderwerpen als zijn tijdge-

nooten en voorgangers had bezig te houden. Eerst door de eindelooze differentiëering erkent men de altijddurende waarde van de stof, die steeds dezelfde blijft, eerst uit de beweging onthult zich de beteekenis van het blijvende. De zin waarmee de geschiedenis van Alatiël eindigt, geldt ook voor deze novellen - ook zij zijn veelgekuste monden, maar zij hebben hun frischheid niet verloren, maar zich als de maan vernieuwd.

Een Italiaansch criticus heeft eens gezegd, dat Boccaccio's taal uitnemend, zijn stijl daarentegen afschuwelijk was. Wij hebben bij het kader gezien, hoe voortreffelijk Boccaccio de kunst verstond, een stijl door te voeren - met betrekking tot de vertellingen evenwel zit in die bewering iets waars. Stijl echter in den zin van een eenheid van goed getempereerde uitdrukkingswijze, die het heterogene verbindt, is alweder een kenmerk van den Schrijver. Bij den Verteller daarentegen vinden wij in plaats van dezen stijl de stem - hij is slechts zelden zichzelf, hij gaat in zijn personen op, hij spreekt als de kleine geitjes en de oude geit, en als de wolf, die het krijt heef ingeslikt. Zoo ruilt Boccaccio zijn stem van dag tot dag, va novelle tot novelle, van persoon tot persoon. Men kan hem geen grooteren lof geven dan door te zeggen, dat zijn taal uitnemend is, want die taal is een nieuw middel, om onophoudelijk afwisseling en verscheidenheid te brengen. Toon en kleur van zijn taal adapteeren zich altijd aan de verschillende karakters: wij hooren den geaffecteerden neusklank van de ijdele juffer, het klagen der bedrogen vrouw, het schetterig geluid van den kwakzalver, het kijven der schoonmoeder, het brutale schelden van den souteneur. Ook afgezien van de personen heeft de taal der afzonderlijke vertellingen telkens een andere nuance. Wie deze tegenstellingen in alle scherpte en in hun fijnheid voelen wil, leze eens achtereen de novelle van Frate Cipolla (VI, 10) en die van de vrienden Gisippo en Tito (X, 8) - beide geven meesterwerken van welbespraaktheid, hier de antieke rhetor, daar de niet te intimideeren bedelmonnik, en dat onderscheid breidt zich over de gansche taal uit: hier een

stukje klassieks, zooals Boccaccio zich dat voorstelde, daar een beeld uit eigen tijd en zijn eigen Certaldo. Of wel men vergelijke den blijden zonnigen trant van de huppelende zinnen in de geschiedenis van Monna Belcolore en den pastoor van Varlungo (VIII, 2) met de doffe, slepende zinswendingen in de novelle van Lisabetta (IV, 5). Men heeft aan het proza van Boccaccio vaak een zekere gemaaktheid en geaffecteerdheid verweten, die ongunstig op het latere Italiaansche proza zou hebben gewerkt. Geen schrijver is verantwoordelijk voor het misbruik, dat epigonen maken van zwakheden, die bij hem door deugden opgewogen worden; maar ook afgezien daarvan is het verwijt onbillijk. Gemaakt of geaffecteerd is de taal slechts daar, waar zij affectatie behoeft, iedere krul heeft zijn beteekenis, ieder syntactische gebaar beantwoordt aan een stemming.

Duidelijker dan ooit zien wij, met welk een instinct of met welke berekening - weten wij ooit, waar bij een groot kunstenaar het instinct ophoudt en de berekening begint? - de personen van het kader in den decoratieven stijl gehouden zijn. Juist doordat de stemmen van de vertellers in het kader bijna gelijkmatig klinken, komen de stemmen der personen in de vertellingen sterker uit.

En toch - het is een genot, op te merken, hoe oneindig veel kanten een dichter bezit en hoe in hem schijnbare tegenstellingen tot een eenheid worden - en toch klinkt er door de veelstemmigheid der vertellingen heen iets gemeenschappelijks. De persoonlijkheid van Boccaccio is in de veelvormige, gedaantenrijke massa van zijn stof niet ondergegaan. Zooals wij bij Shakespeare Lear en Caliban, Hamlet en Falstaff hooren, en het geheel toch altijd Shakespeare blijft, zoo zweeft ook hier Boccaccio's geest over de wateren. - Wij zagen hem in zijn jeugd met zijn verwachtingen en ontgoochelingen, met de honderd tegenstrijdigheden van zijn willen en kunnen, zijn karakter en zijn aanleg. Hier op dit gezegende oogenblik van zijn leven was er éénmaal een mogelijkheid, dit alles te zamen tot waardij en in evenwicht te brengen; hier kon hij bij alle verscheidenheid

geheel zichzelf zijn. Driemaal hooren wij de stem van den dichter zelf. Eerst in de groote inleiding, waar hij van zijn bedoelingen gewaagt. Daarna in de inleiding van den vierden dag, waar hij zich moest verdedigen, toen de reeds in het licht gegeven dagen bij het publiek tegenspraak wekten. Eindelijk in het naschrift. Steeds blijft hij trouw aan zijn opzet, om de wereld geluk te schenken, als vergelding voor den troost, dien anderen hem in moeilijke levensdagen gegeven hebben, om leniging te brengen aan zwakken, bedroefden, in het bijzonder aan de vrouwen. Op het toppunt van zijn kunst geeft hij zich geheel: met zijn geresigneerdheid, die geenszins zijn kostelijken levenslust kan vernietigen, met zijn zwaarmoedigheid, die elk oogenblik bereid was, in ironie - ook in zelfironie - om te slaan, met zijn wereldverachting, die nimmer een innige vreugde aan de schoone en vermakelijke dingen dezer vriendelijke aarde uitsloot, met zijn gemor en gepruttel, dat zich toen ter tijd zoo goed en zoo gaarne verbond met een gevoel van weelderigen overvloed, En als wij ons van deze dichterstem eenmaal doordrongen hebben, dan hooren wij haar ook in de novellen.

Ja, het is toch ten slotte één mensch, die al die bonte stof vertelt. Wij zien hem als kind van zijn eeuw en als drager van oude tradities, als onvermoeid verzamelaar van het overgeleverde en in zijn zelfstandige oorspronkelijkheid, maar wij zien hem als een in zichzelf besloten, doelbewust dichter. Zijn persoonlijkheid doordringt den *Decamerone* met haar onveranderlijke neigingen, met wat zij liefheeft en haat, met haar wil, haar hartstochten - ten slotte met haar goden.

Goden? Boccaccio is voorzeker een Christen geweest. Wanneer hij tot slot Hem dankt, die hem door Zijn bijstand na lang zwoegen, tot het begeerde doel heeft geholpen, meent hij zonder twijfel den God van het rechtzinnig geloof. Niettemin - hem en zijn tijd kost het eenige moeite, het eerste gebod behoorlijk te vervullen. Naast den Deus Optimus Maximus komen dii minores insluipen. Van deze goden, welke zijn wereldbeschouwing niet missen kan, is één vrouwelijk en heet Fortuna, een mannelijk: Amor.

Hoe aanlokkelijk het ook zou zijn, op het sprekende bewijs van het voortleven van den hellenistischen geest, op de grillige Fortuin, nader in te gaan, wij moeten het ons hier ontzeggen. Genoeg, dat zij in den *Decamerone* als overal, een duidelijke gedaante heeft; dat zij als Athene in het homerische epos altijd daar optreedt, waar de fantazie van dichter en lezer haar verlangt, of waar een plotselinge verwikkeling der gebeurtenissen haar noodig maakt; dat de tweede dag geheel aan haar gewijd is; en dat zij in de eerste novelle van den tienden dag nog eens in bijzondere gedaante terugkeert.

Ook over Amor kunnen wij, ofschoon de verleiding groot is, om de verandering van dit wezen, van de provençaalsche poëzie tot den dolce stil nuovo, vandaar tot Boccaccio te beschrijven, niet al te uitvoerig zijn. Maar elk lezer van den *Decamerone* moet dezen god althans uit de verte kennen. Evenals bij de Ouden, evenals in alle tijden, waarin zich de verbeeldingskracht de geestelijke verschijnselen in bepaalde gedaanten voorstelt, zijn ook hier de grenzen tusschen het begrip en zijn verpersoonlijking vaag. Wanneer en in hoeverre de Liefde voor Boccaccio een god met goddelijken hofstaat beteekent, wanneer en in hoeverre zij een persoonlijk gevoel met duizend schakeeringen, wanneer en in hoeverre zij een wereldwet in tal van paragraphen is, valt niet uit te maken. Wel echter, dat hij haar in elk van haar gedaanten beschouwt als een heerscheres, dat hij haar tastbare aanwezigheid onophoudelijk bemerkt en dat hij haar als middel gebruikt, om vele dagen en novellen te verbinden. Wreed of goedig, grijnzend of glimlachend bestuurt zij de handelingen der individuen, het lot van allen. Tegen Amor helpt geen bescherming. De vader, die, als Filippo Balducci, meent, hem zijn zoon te kunnen onttrekken, is een dwaas. Wee ieder, die zich niet tot in de laatste consequentie aan hem overgeeft. - Wee de vrouw, die tegen de liefde handelt, hetzij uit hoogmoed, zooals de geplaagde in het cypressenbosch bij Chiassi (V, 8), hetzij uit eigenzinnigheid, of omdat zij een ander meent lief te hebben, zooals Elena (VIII, 7), hetzij zelfs uit vroom-

heid, zooals Madonna Ermelina (III, 7). In zijn naam is den man alles veroorloofd, tot laaghartig bedrog toe, zooals Ricciardo het toepast (III, 6), tot wreedheid toe, zooals haar de scholier (VIII, 7) pleegt. Groot en welsprekend worden de vrouwen, die in Amor's naam spreken, met giftigen spot als Bartolomea, de gade van den versuften Messer Ricciardo Chinzica (II, 10); in heiligen ernst, als Madonna Filippa (VI, 7); met den dood op de lippen, als Ghismonda (IV, 1). Amor is de vijand van den belachelijken, jaloerschen echtgenoot, en haat de onbeschaafden en onhandigen; maar hij is ook de liefdevolle opvoeder van den lummel Cimone in de verrukkelijke idylle, waarmee de vijfde dag begint; de nauwlettende gids, die Gilletta tot het doel brengt (III, 9); de nachtegaal die voor Ricciardo Mainardi een Caterina zingt (V, 4).

Amor, de willekeurige tiran en de rechtvaardige wetgever, dit gedrocht en deze hoogste macht, heeft Boccaccio vele vijanden bezorgd en nog meer slechte onbetrouwbare vrienden. Laat ons niet vergeten, dat aan dezen Amor, ondanks de aangrijpende waarachtigheid, waarmee hij wordt voorgesteld, toch altijd iets van een schijnbeeld eigen is. Minne en minnedienst - of zij ontluiken op Franschen, Italiaanschen of Japanschen bodem - zijn altijd, ook in den hoogsten zin, ook wanneer zij tot de laatste consequenties leiden, een spel. Amor, hoe goddelijk hij is, blijft meer de leider van dit spel, dan de bestuurder des levens. De erotische novelle vormt een deel van dit spel.

De novelle moet een gebeurtenis geven, die ons als waar aandoet, maar het moet een gebeurtenis zijn van dringende beteekenis, dat wil zeggen een waarheid, waaraan wij behoefte hebben, wier tragische of komische inhoud aan onze gedachten, aan ons leven ontbreekt. Wanneer de waarheid een spiegelbeeld is van hetgeen wij zelf beleven, gaan wij haar onverschillig voorbij; eerst als zij een geestelijke leemte vermag te vullen, grijpen wij naar haar. Zoo is in de erotische novelle de liefde niet hetgeen wij bezitten, maar hetgeen wij missen. Amor niet de god van wat wij hebben, maar van hetgeen wij verlangen.

Niemand heeft het beter geweten dan Boccaccio; hij schreef voor de vrouwen, wier gemis hij in zijn voorrede gedenkt, misschien voor zich en zijns gelijken - niet voor gelukkige minnaars, laat staan voor losbandigen. Bij alle vreugde aan de geslaagde voorstelling heeft hij nooit uit het oog verloren, dat hij geschiedenissen vertelt, die ons als waar aandoen, niet omdat zij waar zijn, maar omdat wij ze gaarne hooren.

Wilt gij het bewijs? Al weder is het gelegen in het contrast tusschen kader en novellen. Hebben wij het kader ornamenteel, de vertellingen werkelijk genoemd? Nog eenmaal - voor den allerlaatsten keer, lieve lezer - moeten wij een omkeering maken! Steeds opnieuw wordt er in het kader op gewezen, dat de jonge mannen en vrouwen eerbaar leven. Wel spinnen zich de liefdedraden van den een tot den ander, wel worden er gewaagde kwinkslagen gewisseld, maar nooit wordt er een vergrijp tegen de goede zeden begaan. Zelfs Dioneo verlangt niets, wat niet strookt met de welvoegelijkheid, en, koning geworden, prijst hij de eerbaarheid. Wanneer in de ruzie in de keuken de wulpschheid en ongebondenheid der lagere kringen doorklinkt, voelen wij den afstand, die de jonge meisjes van deze liederlijkheid scheidt; zij kennen den levenslust, maar betrachten de zelftucht. Wanneer eindelijk de tien besluiten uiteen te gaan, kan Pamfilo met goed geweten van een omgang als broeders en zusters spreken: hoeveel verleidende geschiedenissen er ook zijn verteld, hoe goed er gegeten en gedronken, gespeeld en gezongen is, dingen die toch een zwak gemoed licht tot oneerbaarheid verlokken -: noch bij de mannen noch bij de vrouwen is iets laakbaars voorgevallen. Ja, Boccaccio weet heel nauwkeurig, dat de zaken, die hij vertelt, in de litteratuur een andere plaats innemen dan in het leven. Wie de Fransche vrouw beoordeelt naar de novellen van Maupassant, slaat den bal evenzeer mis als iemand, die meent dat de vrouwen in Shakespeare's tijd zoo geestig waren als Rosalind. En juist daar de dichter dit weet, en daar hij Pampinea, Emilia en Fiammetta tegenover vrouwen als Ghismonda, Filippa of Bartolomea stelt, beantwoordt het decoratieve kader

toch weder aan de werkelijkheid en geven de als werkelijk gevoelde novellen slechts een schijn.

En bovendien, Amor is een der groote goden, de allergrootste is hij niet.

De verschillende dagen behandelen, zooals wij weten, verschillende onderwerpen. Nadat den eersten dag ieder verteld heeft, wat hem beliefde, doet Filomena het voorstel datgene, waarvan verteld wordt, in zekere grenzen te beperken en die onderwerpen vooraf mee te deelen, opdat allen tijd hebben, zich op een verhaal te bedenken. Zij zelf stelt voor, om, daar de menschen van het begin der wereld af aan de Fortuin onderworpen zijn en ook blijven zullen, van dezulken te spreken, die trots tegenspoed en tegen alle verwachting in eindelijk gelukkig geworden zijn. Na de beschikkingen der Fortuin volgt de dag, dat onder Neifile gesproken wordt van lieden, die door handig optreden iets heftig begeerds verwerven, of iets wat verloren was terug winnen, dus van zoodanigen, die Fortuna bij haar voorhoofdslok grijpen. Nu volgt Amor. Koning Filostrato noopt het gezelschap, zich met gevallen van ongelukkige liefde bezig te houden. Maar bij zijn opvolgster Fiammetta is het blaadje gekeerd, en opdat Filostrato zie, wie hij gekozen heeft, beveelt zij, dat op haar dag slechts gesproken worde van minnenden, die na tegenspoed en kommer het geluk vonden. Onder Elisa volgt een kleine pauze. De korte zesde dag, ingeleid door den twist der bedienden, besloten door den tocht der meisjes naar het vrouwendal, brengt den eenvoudigsten vorm der novelle: de gebeurtenis als kwinkslag of snedig antwoord, waarmee men zich van een tegenstander ontslaat of zich uit een lastige positie redt. Den dag daarop regeert Dioneo, die het probleem der liefde weer opneemt, maar in een anderen vorm: er zal verteld worden van de listen der liefde, de looze trekken, die vrouwen hun mannen spelen uit liefde of om zich uit den nood te redden. Lauretta, de volgende koningin, wil het spit maar weer omdraaien en laten vertellen van de streken der mannen jegens hun vrouwen. Om echter zelf den schijn

te vermijden, dat zij is als de hondjes, die zich terstond willen wreken, breidt zij het onderwerp uit en staat toe, van wederkeerige streken te vertellen. De negende dag brengt weer een rustpunt: Emilia laat ieder spreken over hetgeen hem aanstaat. De lezer kan tot rust komen, de dichter kan aardige verhalen, die hij nog in voorraad had, en die niet bij de andere dagen pasten, hier onderbrengen. Eindelijk komt de laatste dag, en Pamfilo wijdt dezen aan de grootmoedigheid: er zal van menschen verteld worden, die in de liefde of in andere dingen grootmoedig of hoog van zin gehandeld hebben.

Men ziet, de gansche opbouw geschiedt naar een weloverlegd plan, wordt door één wil samengehouden. Er is een stijging bedoeld van Fortuna naar Amor in zijn verschillende gedaanten, van Amor naar de Grootmoedigheid. Dit soort overtreffingen vormt op zichzelf een letterkundig genre, dat wij bij vele volken, in vele tijden kunnen waarnemen: het zijn kettingliederen, zooals kinderen ze zingen en wijzen ze dichten; zij zijn tegelijk vroolijk en zedekundig, zij omvatten de salomonische gedachte der vanitas en de leer, dat zich ten slotte alles ten goede keert. Men hoort ze in het joodsche lied van het bokje, dat mijn vader kocht en dat de kat opat, op het paaschfeest, en het zit in het rijmpje van baas Jochem, die Joosje uitzond, om haver te gaan snijden. In Boccaccio's tijd vertoont zich dit genre opnieuw bij de dichters. Petrarca gaf het in zijn *Triomfi*: zooals in het Israëlietische lied de kat over het bokje, de hond over de kat, de stok over den hond, het vuur over den stok, het water over het vuur, de os over het water, de slager over den os, de doodsengel over den slager, God over den doodsengel triomfeert, zoo doet het in dit gedicht Amor over den mensch, de kuischheid over Amor, de dood over de kuischheid, de roem over den dood, de tijd over den roem, en ten slotte de zaligheid over alle samen. Boccaccio heeft iets dergelijks beproefd in de *Amorosa Visione*; en ligt ten slotte ook in de opeenvolging van hel, vagevuur, hemel in de *Divina Commedia*, niet iets van deze onsterfelijke volksgedachte?

Zoo vloeien hier twee overoude vormen van poëzie ineen: kadervertelling en kettinglied, en daar zij beide diep in de volksmoraal wortelen, heb ik misschien niet te veel beloofd, toen ik in het begin zei, te kunnen bewijzen, dat de *Decamerone* een moreel boek is.

Ja, wie het boek bij alle vreugde aan de details met ernst als geheel tot het eind doorleest, dien moet de opklimming duidelijk worden. Pamfilo heeft gelijk, als hij zegt, dat ‘de redenen en daden van den tienden dag onze ten goede geneigde zielen tot hooge handelingen ontvlammen, opdat ons leven, dat in het sterfelijk lichaam slechts kort kan zijn, in eervol aandenken vereeuwigd worde.’ - Hij die de gezindheid, die den laatsten dag heerscht, in zich opneemt, zal het voorafgaande wel niet vergeten, maar het overwinnen. Deze voorbeelden van vriendschap en vrijgevigheid, maar boven alles van de strengste zelftucht en de edelste zelfbeheersching staan voorwaar in het sterkste contrast tot het loszinnige begin. Die zegevierende Karel van Anjou, die, geleid door een goed raadsman, niet toegeeft aan een heerschersluim van begeerigheid, nog wel tegenover een politiek tegenstander; die Peter van Arragon, de ridderlijke echtgenoot, die een jong meisje, dat zich hem aanbiedt niet versmaadt, maar haar met een kus op het voorhoofd van haar dwaasheid geneest - zijn zij niet helden in den hoogsten zin, geven zij ons niet alle reden, de vroegere geschiedenissen glimlachend voorbij te gaan? Tot besluit maakt Dioneo van zijn recht gebruik, en uit den mond van den overmoedigen knaap, die de meest scabreuze verhalen heeft opgedischt, hooren wij nu aan het eind van het boek den hoogsten lof der vrouw: de geschiedenis van Griseldis.

En thans - om ook eens in den stijl van het boek te spreken, waarmee ik mij zoo lang en met zooveel vreugde heb beziggehouden, - hoofsche juffers, van heden, is het mij niet onbekend, dat gij in dezen tijd den dichter Boccaccio niets zoo euvel duidt als juist, dat hij deze Griseldis geschilderd heeft, en dat gij oneindig liever de verboden verhaaltjes aanhoort

met het glimlachen en blozen, waarmee eenmaal de Florentijnsche meisjes ze hebben gehoord, dan dat gij U laat vertellen van de vrouw, die van haar man alles verdraagt, die meent, dat hij haar kinderen doodt en haar zelf verlaat terwille van een jongere en schoonere, die hem niettemin trouw en toegewijd blijft, zich bereid verklaart, de nieuwe vrouw te dienen, en die in den ergsten nood enkel dit verwijt vindt: ‘Heer, ik smeek u zoo zeer als ik kan, de krenkingen, die gij mij hebt aangedaan, niet ook de nieuwe aan te doen!’ Gij, mijn vriendinnen, houdt niet van deze gehoorzame duldende. Zegt eens eerlijk-leest gij niet liever Boccaccio's wrangen zin: ‘een goed paard heeft evenzeer de sporen noodig als een slecht, en een goede vrouw behoeft evenzeer den stok als een slechte,’ dan dat gij u laat vertellen van deze in bijbelschen zin onderdanige vrouw? Maar niettemin, gij zelfstandigen, die er op uit zijt, met den man in alle dingen gelijkgerechtigd te zijn, Boccaccio heeft met de arme herderin Griseldis zijn eigen ideaal van vrouwelijkheid willen schilderen en haar als zoodanig aan het eind van zijn boek, tegenover de vele weelderige, lichtzinnige, levenslustige en liefdebegeerige vrouwtjes gesteld. Hij neemt het niet voor den echtgenoot op, hij raadt niemand, hem te volgen, hij betreurt het, dat hem uit zijn daden goed gedijd is, ja, hij spreekt van zijn beestachtige ruwheid - en desniettegenstaande is de vrouw, die ook in de zwaarste beproevingen den zinneloozen tiran als haar echtgenoot toegewijd blijft, in den grond voor hem de vrouw, zooals zij zijn moet, en als zoodanig schenkt hij haar aan de troostbehoevende harten, wien zijn boek gewijd is.

Ook hierin heeft Boccaccio zijn meester Dante gevolgd, dat hij het beste van zijn wereldbeschouwing voor de laatste stijging heeft bewaard en ons van de hel naar den hemel voert.

Kleine Goethe-studies

I. Zelter en Goethe

DER BRIEFWECHSEL ZWISCHEN GOETHE UND ZELTER. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften herausgegeben von Max Hecker. (Leipzig, Insel-Verlag.)

I

Er zou een aardig verhaal te schrijven zijn, hoe een bejaarde Berlijnsche metselaarsbaas in Augustus 1786 na den dood van Frederik den Groote bedroefd en terneergeslagen naar den rouwdienst in de Garnisonskirche gaat; hoe hij er een cantate hoort, die hem den moed hergeeft en zijn hart verkwikt; hoe hij thuis bij het middagmaal van die muziek vertelt en nauwelijks den glimlach van zijn zoon bemerkt; hoe hij eenige dagen daarna van een kennis hoort, dat niemand anders dan die zoon de componist van die cantate is; hoe hij dan bijna berouw krijgt, dat hij den jongen tot metselaar heeft opgeleid en hem in de zaak genomen heeft; hoe hij hem nu de vrijheid aanbiedt, hem aanraadt zich aan de kunst te wijden.... maar hoe de zoon het hoofd schudt en met goedmoedige vastberadenheid verklaart, dat hij er evenmin aan denkt om zijn ouden vader voor de kunst in den steek te laten, als hij het de kunst voor het handwerk gedaan heeft, dat hij gaarne het geschenk van een beetje vrijen tijd aanneemt, maar dat hij nu eenmaal metselaar zijnde, van plan is het te blijven. Maar al was dat verhaal in den trant van Potgieter's beste novellen geschreven, het zou niet half zoo aardig zijn als de werkelijkheid.

Men stelle zich een Berlijnschen jongen van den gegoeden werkmansstand van de 18e eeuw voor, die het gymnasium doorloopt niet met de bedoeling om later te studeeren, maar met de zekerheid, dat hij eenmaal den ouden man in de metselaarsen aannemerszaak moet opvolgen. Een brave Hendrik? Alles behalve! Want om een wilde vechtpartij, waar de politie en de rector bij te pas kwamen, was hij bijna van school gestuurd. Om het vak te leeren kennen, neemt zijn vader hem in de vacantie mee naar Potsdam, waar hij werk heeft. Op die reizen maakt de knaap in de diligence kennis met de zangers en zangeressen van de koninklijke Opera van den ouden Frits. Zij geven hem vrijkaartjes - hij hoort Graun's *Phaëton*, of eigenlijk op zijn Italiaansch: *Fetonte*. Karl Heinrich Graun is bijna vergeten; hij is tegenwoordig niet veel anders dan een buit voor muziekhistorici. Maar toen, kort na zijn dood, was het Graun van de fluitconcerten van den koning, Graun, die de Berlijnsche opera had opgericht en haar samen met Hasse op de been had gehouden, Graun, de maestro van *Venere e Cupido* en *Le feste galante*, van *Cinna, Semiramide* en *Coriolano* en van dertig of veertig andere stukken, Graun in wiens muziek, doorweefd met veel rococo-draden, de traditie van het Fransche drama van de 17e eeuw voortleefde. Wie weet niet wat de opera voor de verbeeldingskracht van een jongen is? en voor een jongen, die zoo door en door muzikaal en zoo uitgelaten was als K a r l F r i e d r i c h Z e l t e r! Een gevaarlijk experiment, die vrijkaartjes; vermoedelijk zal hij nu - wij zijn in de jaren van Sturm und Drang - wegloopen en muzikant of musicus worden? Misgeraden - hij wordt metselaars-jongmaatje; hij bezoekt de akademie om teekenen, en wiskunde te leeren. Maar daarnaast vindt hij, zonder dat zijn vader het weet, een organist en een vioolspeler, die hem les geven, sluit hij vriendschap met een begaafd dilettant, die hem muziektheorie en pianospelen leert. In den tijd, dat hij reeds zijn werkstuk als gezel maakt en op weg is meester te worden, loopt hij 's zomers iederen Vrijdag heen en terug naar Potsdam, om bij Karl Friedrich Christian

Fasch, den dirigent van de opera, les in het componeeren en dirigeeren te nemen. Kent gij den weg van Berlijn over Grunewald en Wannsee naar Potsdam? Het is een fraaie weg, maar hij is meer dan zes en twintig kilometer lang - zegge en schrijve drie en vijftig kilometer wandelt onze Leander, om Hero van de toonkunst het hof te maken. En wanneer hij eenmaal compagnon in de zaak is, vindt hij altijd nog tijd tot componeeren; de rouwcantate, waarvan wij zooeven spraken, bewijst het. Toch gaat ook dit weer zonder al te Duitsche ‘Biederkeit’ die er een zoetelijk smaakje aan zou kunnen geven: tusschendoor verkeert hij graag met de muzikanten van het stedelijk orkest, speelt als plaatsvervanger verschillende instrumenten en ziet van de muziekbohême meer dan zijn beurs dienstig is.

In 1791 stierf de oude metselaar en Karl Friedrich had nu de zaak alleen. Dat was geen kleinigheid. Te meer daar zijn muziekmeester Fasch een jaar tevoren de eerste zangvereeniging voor gemengd koor te Berlijn had opgericht, die bij de burgerij al gauw den naam van *Singakademie* kreeg. Fasch was geen organisator en de dames hadden vaak meer lust, van die onderneming een theesaletje te maken. Zelter had dus zijn handen vol met accompagneeren, met repetities van koor en orkest en vooral om er den ernst in te houden. Bovendien trouwde hij, om zijn zieke moeder pleizier te doen, een weduwe met een zoontje....

Er zit in dit alles een vroolijke bedrijvigheid, een goedmoedige degelijkheid van den ouden tijd en een eerlijk kunstenaarsstreven, die ons onwillekeurig aan den gildemeester doen denken, die eertijds Neurenberg van schoeisel voorzag en niettegenstaande zijn welbeklante zaak drama's, gedichten en vastenavondspelen bij dozijnen schreef. Ook Zelter was in zijn soort een Meistersinger.

Omstreeks 1799 of 1800 zouden wij nu een streepje kunnen zetten en een nieuw hoofdstuk beginnen. De weduwe was gestorven en onze weduwnaar had ditmaal voor zijn eigen genoegen Julia Pappritz getrouwd, een meisje van goeden huize,

een uitstekende zangeres. De Singakademie bloeide en toen de oude Fasch zijn hoofd neerlegde, kon Zelter haar geheel voor zijn rekening nemen; de metselaars- en aannemerszaak ging zijn gangetje; zijn composities waren bekend en beroemd. Onder die composities waren een aantal liederen van Goethe, die de dichter zich te Weimar had laten voorzingen en die hem goed bevallen hadden. De Berlijnsche uitgever Unger had dit aan Zelter verteld en zoo kwam de componist er toe, in Augustus 1799 aan Goethe te schrijven; zoo ontstond de briefwisseling die tot het einde van hun beider leven geduurd heeft.

Daar de oudere uitgaven van die correspondentie niet geheel voldoende waren, worden sedert 1913 die brieven opnieuw naar de handschriften gepubliceerd. Drie deelen zijn verschenen - een vierde met aanteekeningen en registers is in druk.

II

De eerste brieven toonen al dadelijk de schrijvers zooals zij zijn. Bij zijn haast onbegrensde bewondering is er bij Zelter toch niets, dat op vleierij of kruiperigheid lijkt. Ook tegenover den dichter, die voor hem een heros is, toont hij geen verlegenheid, maar bewaart een kalm zelfbewustzijn:

> ‘Der Beifall welchen meine Versuche sich bei Ihnen erwerben können, ist mir ein Glück, das ich wohl gewünscht, aber nicht mit Zuversicht gehofft habe und obwohl ich über manche gelungene Arbeit bei mir selbst ausser Zweifel, gewesen bin, so gereicht mir die freie Zustimmung eines Mannes, dessen Werke meine Hausgötter sind, zu einer Beruhigung, die ich niemals so rein und heiss gefühlt habe als jetzt. Ich sehe es für eine schöne Belohnung an, wenn Sie mir ferner Ihre Gedichte zur Komposition anvertrauen wollen, die ich nicht anders zu loben verstehe als durch den unvermischten Widerklang meines innersten Gemüts; und ich darf sagen, dass ich an diesen Ihren Gedichten mit heiliger Sorge gearbeitet habe, was mein Talent reichen möge.’

Goethe antwoordt als de meerdere, maar in het minst niet uit de hoogte, zijn vriendelijkheid heeft niets neerbuigends en hij zegt met den meesten tact dat, waarmee hij weet dat hij Zelter het allergrootste genoegen doet.

> Mit aufrichtigem Dank erwidere ich Ihren freundlichen Brief, durch den Sie mir in Worten sagen mochten, wovon mich Ihre Kompositionen schon längst überzeugt hatten: dass Sie an meinen Arbeiten lebhaften Anteil nehmen und sich manches mit wahrer Neigung zugeeignet haben. Es ist das Schöne einer tätigen Teilnahme, dass sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlassten, so kann ich wohl sagen, dass Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben, und ich würde gewiss, wenn wir zusammen lebten, öfter als jetzt mich zur lyrischen Stimmung erhoben fühlen.'

In den beginne loopt de correspondentie natuurlijk nog niet druk, maar men voelt hoe de wederzijdsche hartelijkheid van brief tot brief toeneemt. Zelter helpt Goethe om een jongen handwerksman te Berlijn plaatsing te verschaffen; Goethe geeft Zelter raad bij de opvoeding van zijn stiefzoon. Wanneer de leergierige Zelter graag iets wil weten, raadpleegt hij het orakel te Weimar, maar van zijn kant kan hij Goethe vaak het een en ander, vooral over de technische zijde van de muziek vertellen, wat dezen belang inboezemt. Les petits cadeaux entretiennent l'amitié. Goethe helpt Zelter aan snuiftabak, Zelter stuurt Goethe zijn geliefkoosde 'Teltower Rübchen' - ook kostbaarder geschenken komen uit Weimar, maar waaraan beiden het meeste waarde hechten, zijn toch de gedichten en composities, die voortdurend heen en weer gaan. Daar tusschen telkens mededeelingen over het huiselijk leven, over gemeenschappelijke kennissen en vrienden, over wat in den schouwburg, de opera of de Singakademie gebeurt. Soms oppervlakkig gekeuvel, maar meestal scherpe oordeelen, eigenaardige opmerkingen - een geestige gedachtenwisseling over vragen van den dag en wat dieper ligt.

In 1803 leerden zij elkaar persoonlijk kennen: Zelter bracht een bezoek te Weimar. 'Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen' - en het schijnt een oogenblik, alsof dit oponthoud in Goethe's kring den stoeren Berlijner uit zijn evenwicht had kunnen brengen: hij denkt er aan naar Italië te reizen, hij klaagt, wat hij maar heel zelden doet, even over zijn lot:

> Beinahe 30 Jahre habe ich die Last und den Druck getragen, die mich auf dem flachen Boden halten, indem mich eine unbekannte Macht nach oben zieht,

> und ich lebe noch und kann noch ruhig scheinen, wo die höchste Anstrengung meines Leibs und Gemüts nicht sichtbar werden soll. Hätte ich doch das Glück zwanzig Jahre eher gehabt, in Ihren Kreis zu geraten! Alles um mich her in dieser grossen Staat lebt von dem, was es liebt, und ihm ist wohl bei dem, was es treibt. Ich darf nicht einmal dreist sagen, was ich liebe, und was ich bin, soll ich nicht sein. Was ich so machen kaan, wie es keiner macht, verlangt keiner, und was die meisten wenigstens eben so gut als ich können, gibt mir ein saures Brot, das ich ohne Freude über vergossnen Schweiss geniesse.

Maar lang duurt die stemming niet, hij kijkt zijn kinderen aan en is weer de oude.

Zoo vergaan de jaren. Wat Goethe tusschen 1803 en 1813 schiep en beleefde, is wel algemeen bekend. Wat in Europa en Duitschland gebeurde en wat die twee mannen aan het hart ging, zien wij in hun brieven meestal slechts flauw afgespiegeld. Maar zelden valt er een woord over de politieke gebeurtenissen of verlangt Goethe inlichtingen over de toestanden te Berlijn. In de ongeluksjaren 1806 en 1807 stokt de correspondentie even: ‘Ich erwarte mit grosser Ungeduld den nahen Frühling,’ schrijft Zelter: ‘und Gott weiss, was er bringen wird; aber wir hoffen doch: pacem te poscimus omnes.’ De lente en de vrede blijven meestal langer uit dan men denkt. Hij had moeilijke tijden: zijn tweede vrouw stierf bij de geboorte van haar tiende kind; hij had, daar hij nu tot de geziene burgerij behoorde, onder de Fransche overheersching veel in het gemeentebestuur te doen - een ondankbaar werk; de Singakademie staakte maanden lang haar concerten en moest, toen zij haar taak weer opnam, met een benefice voor haar dirigent beginnen, wat wel bewijst, dat de zaak, waarmee hij zijn talrijke familie moest onderhouden, ook niet al te best ging: ‘Seit fünf Monaten hatte ich nichts verdient und nichts verdientes eingenommen.... und noch niemals hat die Sorge so mich angepackt’. (April 1807). Hij laat zich echter ditmaal niet van zijn stuk brengen en werkt onverdroten voort. Een nieuw koor en een nieuwe orkestvereeniging worden 1808 opgericht, hij voert missen en oratoria uit, hij wordt de stichter van het eerste mannenkoor, de eerste Liedertafel, die spoedig te Leipzig en

te Frankfort navolging zou vinden. In 1809 wordt hij aangesteld als professor aan de Kunstakademie en al bood dat baantje weinig geldelijke voordeelen, het was ten minste een bewijs, dat de staat zijn verdienste waardeerde Veel theoretisch onderwijs hoefde hij niet te geven, maar hij moest het ministerie in muziekvragen met raad en daad bijstaan, alle mogelijke adviezen geven, hij had een beslissende stem in kwesties van onderwijs en kerkmuziek, moest orgels keuren, organisten examineeren en wat dies meer zij. Tijd om te componeeren, veel te componeeren, vond hij altijd nog en de zaak hield hij aan.

Ondertusschen wordt de vriendschap steeds inniger. Er is haast altijd een pakje met boeken of muziek tusschen Berlijn en Weimar of vice versa onderweg. Ernstige vragen waren van den beginne af aan behandeld, maar bij de bespreking van het koor in de Grieksche tragedie in 1803 - een prachtige aanvulling bij wat Schiller in zijn inleiding bij de *Braut von Messina* gezegd had - was Goethe de gever, Zelter de ontvangende; nu bij de bespreking van de mineurtoonschaal in 1808 voelt men, dat beide geesten in veel opzichten aan elkaar gewaagd zijn. Goethe bewondert Zelter's werk en schrijft voortreffelijke beoordeelingen:

> ‘Die Komposition von “Johanna Sebus” habe ich zwar erst unvollkommen gehört, allein genugsam, um versichern zu können, dass sie mir ganz vortrefflich vorkommt. Ich müsste sehr weitläufig sein, wenn ich alles sagen wollte, was mir bei dieser Gelegenheit durch den Sinn gegangen. Nur eins will ich erwähnen: dass Sie auf eine sehr bedeutende Weise von demjenigen Gebrauch gemacht, wofür ich keinen Namen habe, das man aber Nachahmung, Malerei und ich weiss nicht sonst wie, nennet und das bei andern sehr fehlerhaft und ungehörig ausartet. Es est eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinen Verhältnisse zu stehen scheint’. (Maart 1810).

Van wat een brief van Goethe voor Zelter beteekende, een enkel voorbeeld uit denzelfden tijd. Goethe stuurt het lied, dat hij voor den verjaardag van Koningin Louise gemaakt had, maar dat iets te laat was klaar gekomen, het bekende *Ergo biba-*

mus; Zelter had zich een paar dagen niet wel gevoeld, eten en drinken smaakte hem niet:

> ‘So hatte ich gestern Mittag keinen Wein getrunken, weil ich keinen Reiz darzu spürte, und war nach dem Essen auf dem Sopha eingeschlafen. Unterdessen hatte mein verständiger Briefträger Ihr blaues Kuvert auf meine Brust gelegt, welches ich, wie mir die Augen aufgingen, freudig erkannte. Ehe ich's erbrach, liess ich Wein geben, um mich völlig zu ermuntern. Unter dessen meine Tochter einschenkte, erbrach ich das Siegel und rief mit lauter Stimme: Ergo bibamus! Das Kind liess vor Schreck die Flasche fallen, die ich auffing, da ward ich wieder lustig und mutig, wozu der Wein, wahrscheinlich aus Dankbarkeit für seine Rettung, das Seinige tat.’ (April 1810).

Onmiddellijk moeten pen en inkt komen en het lied wordt gecomponeerd. Nu is het tijd naar de Singakademie te gaan en daarna naar het mannenkoor. Veertig zangers zijn verzameld. Zelter leest voor en na ieder couplet klinkt het unisono uit veertig kelen: bibamus! ‘Sie syllabierten den langen Vokal so fürchterlich, dass die Dielen erklangen und die Decke des langen Saales sich zu heben schien. Da war die Melodie wieder da und Sie erhalten es hier, wie es sich von selber komponiert hat. Wenn es so recht ist, habe ich keinen Anteil daran, es gehört Ihnen allein.’

III

Dan komt in November 1812 een groot oogenblik. Juist toen alles een beetje beter begon te gaan, toen de eerste berichten over den brand van Moskou en den terugtocht van Napoleon's leger in Duitschland aankwamen en men hoop op een vroolijker toekomst kreeg, trof Zelter een zware slag. Zijn stiefzoon, dien hij als zijn eigen kind niet zonder zorgen opgevoed had, aan wien hij in die dagen de zaak wilde overdoen om zich zelf voor zijn muziek vrij te maken, pleegde zelfmoord. Eigenlijk zonder reden. De boeken waren in orde, de schulden niet te groot, een liefdesgeschiedenis met een vrouw, die een dochtertje van hem had, hoefde geen onoverkomelijk bezwaar te zijn.... Hij schijnt geen weg met het leven geweten

te hebben. Zelter schrijft op den dag zelf (Zaterdag 14 November) een kort briefje, den volgenden dag uitvoeriger aan zijn vriend:

> ‘Nun muss ich mich ganz neu wieder auf mich selber einzurichten suchen. Er war mir unentbehrlich worden. Seinetwegen hatte ich alles Geschäftswesen, von dem er den halben Nutzen gewann, beibehalten. Vorgestern hatte er seine Aufgaben zum Meisterstücke bekommen, die er vor vielen andern mit Ehren würde bestanden haben. So verlässt er mich, indem er sich befreit. Ich hätte nicht geglaubt, dass ich des bittern Neides fähig wäre womit ich seine schöne Leiche gleich nach seinem Verscheiden ansah, und hätte ich in diesem Augenblick an das andere Gewehr gedacht, was im Pulte zur Reserve lag - nein es ist hart, grausam! Hätte er gewusst, wie ich ihn liebe, er könnte nicht selig sein! Sagen sie mir ein heilendes Wort....

Maar op den avond van dien dag zoekt hij troost en afleiding in Goethe's *Dichtung und Wahrheit*, waarvan de dichter hem een dag of tien tevoren het tweede deel gestuurd had. Maandag en Dinsdag wordt de brief voortgezet. Ook de volgende dagen: ‘Schelten Sie nur, dass ich so oft schreibe, wenn es mir übel ergeht. Ich will nicht gern allein sein, und nur mit Ihnen bin ich zu zwei.’ En altijd is de droefenis over den jongen met rustige bewondering voor Goethe gemengd.

Het ‘heilende Wort’ uit Weimar kwam. Om het in zijn volle beteekenis te begrijpen, moeten wij beseffen, wat in Duitschland het ‘Du’ beteekent. Hollanders zijn wel eens gul met ‘jij’ en ‘jou’. In Duitschland is dat anders. Schooljongens, werklieden aan een gemeenschappelijk werk, soldaten, studenten van hetzelfde corps tutoyeeren elkaar zonder meer - maar er moet heel wat gebeuren, eer beschaafde mannen van een zekeren leeftijd, ook wanneer zij elkaar goed kennen, waardeeren, van elkaar houden, tot het ‘Du’ overgaan. Wat vrouwen aangaat - een kibbelpartij is in den regel het gevolg van een overhaast ‘Du’. ‘Duzfreunde’ uit hun jeugd hebben de meeste menschen; op rijper leeftijd iemand te vinden, met wien men dit verbond sluit, komt bij ernstige lieden maar zelden voor: het beteekent meer dan hoogachting, het is een bewijs van die innige vriendschap, die men ook zonder Duitsche sentimen-

taliteit ‘Bruderschaft’ mag noemen. Goethe geeft dit bewijs aan Zelter. Tot nu toe hadden zij elkaar, zooals vanzelf sprak, Sie genoemd; Goethe's brief van 3 December brengt het nieuwe:

> ‘Dein Brief, mein geliebter Freund, der mir das grosse Unheil meldet, welches Deinem Hause widerfahren, hat mich sehr gedrückt, ja gebeugt, denn er traf mich in sehr ernsten Betrachtungen über das Leben, und ich habe mich nur an Dir selbst wieder aufgerichtet. Du hast Dich auf dem schwarzen Probiersteine des Todes als ein echtes geläutertes Gold aufgestrichen. Wie herrlich ist ein Charakter, wenn er so von Geist und Seele durchdrungen ist, und wie schön muss ein Talent sein, das auf einem solchen Grunde ruht!’

Wat dan volgt, zou als een laat postscriptum bij *Werther* kunnen gedrukt worden en gaat dieper dan wat hij twaalf jaar later tegen Eckermann over dit boek gezegd heeft:

> ‘Ueber die Tat oder Untat selbst weiss ich nichts zu sagen. Wenn das taedium vitae den Menschen ergreift, so ist er nur zu bedauern, nich zu schelten. Dass alle Symptome dieser wunderlichen, so natürlichen als unnatürlichen Krankheit auch einmal mein Innerstes durchrast haben, daran lässt “Werther” wohl niemand zweifeln. Ich weiss recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete damals den Wellen des Todes zu entkommen. Sowie ich mich aus manchem spätern Schiffbruch auch mühsam rettete und mühselig erholte.’

Wij weten, hoe het aan smakeloosheid grenst, van Goethe, den Olympiër, te spreken, maar de toon van die brieven herinnert toch wel zeer aan de groote Stoïcijnen in de oudheid.

Het ‘Du’ in dezen brief is nog weifelend, het wordt, wanneer Goethe tot algemeene onderwerpen overgaat, nog eens een ‘Sie’ - maar juist in dit aarzelen ligt weer een nieuwe waarde. Zelter heeft het volkomen begrepen. Hij schrijft in een veel lateren brief (28 Mei 1825), dat hij in vroeger tijd maar met één enkelen vriend ‘Du und Du’ geweest is. Ook waagt hij het nu nauwelijks van de aangeboden gunst gebruik te maken:

> ‘So hat mein tiefes Leid, das mich scheuselig von aller Welt abbog, mir Ihr Vertrauen verdoppelt, indem Sie mir ein Bruderherz offen zeigen; so habe ich gewonnen, indem ich verlor und den Verlust kaum zu verwinden glaubte; so regt sich das Leben gewaltsam-menschlich wieder in mir auf, und - ich will's gern gestehen: ich habe mich wieder gefreut!

Eerst veertien dagen later, in een brief, waarin hij, wat hem heel zelden gebeurt, uitbundig wordt, waarin hij schrijft: ‘wenn das weimarische Kuvert meine Treppe heraufwandelt gehen in meinem Hause, alle Sonnen auf’ - komt hem het eerste ‘Du’ uit de pen.

Zullen wij nu een tegenhanger geven? Dan moeten wij een sprong maken naar 1823, en wat wij in de correspondentie vinden, ietwat met andere gegevens uit Eckermann, Goethe's *Tagebuch* en meer dergelijks aanvullen.

Goethe was dat jaar evenals de vorige te Marienbad en Karlsbad geweest en had de kennismaking met de negentienjarige Ulrike von Levetzow vernieuwd. Goethe's liefdeleven te bespreken moeten wij aan bevoegden overlaten - zij zijn niet ver te zoeken. Maar wij mogen eraan herinneren, hoe de vlam bij den vijf-en-zeventigjarige uitbarstte als een vulkaan: hoe hij, wanneer hij in zijn kamer zat en door het open raam de stem van het jonge meisje hoorde, als een verliefde knaap opsprong, zijn hoed greep en naar buiten liep; hoe hij door zijn vorstelijken vriend, den groothertog Karl August, aanzoek bij de ouders liet doen - en hoe hij een blauwtje liep bij het kind, dat gaarne zijn kussen beantwoord had, maar weinig lust toonde Christiane's opvolgster te worden. Even bekend is het, dat toen in het rijtuig tusschen Karlsbad en Zwotau de eerste strophen van een gedicht ontstonden waarvan Humboldt getuigt: ‘dass Goethe nie etwas Schöneres, Tieferes, ja Glühenderes in der Empfindung gemacht habe.’ Maar zelfs door de *Marienbader Elegie* - al had hij ze eigenhandig afgeschreven en in rood marokijn laten binden - was de gebeurtenis niet uitgewischt. Het vuur gloeide voort, Goethe's binnenste was in woeling. Teruggekomen te Weimar, werd hij dien herfst ziek - een van die ziekten, waar geestelijke en lichamelijke klachten zoo zonderling dooreenloopen, dat dokter noch leek er uit wijs worden, maar die zeer gevaarlijk kunnen zijn. Op 7 November begon het; 9 November komt dokter Huschke; 13 November wordt het erger: ‘Schlimme Nacht. Einiges beseitigt,’ zegt

het *Tagebuch*; 22 November waakt zijn zoon 's nachts bij hem; 23 November brengt de kanselier von Müller Obermedizinalrat von Froriep mee, die anders niet veel met Goethe in aanraking kwam - men vreesde blijkbaar het ergste; 24 November: ‘Kein besseres Befinden!’ Maar op dien 24 November komt Zelter. Hij had een reis door Duitschland en Holland gemaakt en wou op den terugweg zijn vriend bezoeken. Er mag eenige overdrijving zijn in wat hij nu schildert, maar toch niet heel veel, want hij schrijft het in een lateren brief aan Goethe, die het weten kon. Hij komt aan; geen van de huisgenooten treedt hem tegemoet. De trouwe bediende Stadelmann laat het hoofd hangen en schokschoudert. Is dit het huis van den dood? Waar is uw Heer? Goethe's zoon August komt: ‘Vader is niet wel - is ziek - zeer ziek.’ - ‘Hij is dood!’ - ‘Neen, niet dood, maar heel ziek.’ Zelter denkt in Goethe's verzen: ‘und Marmorbilder stehn und sehn mich an.’ Als hij de trap opgaat, is het of de treden onder zijn voeten wegzinken. Wat Zal hij vinden - wat vindt hij? Terwijl hij het beschrijft, schiet hem weer een liedje van Goethe te binnen, dat van de keukenmeid en de rat:

> ‘Einen, der aussieht, als hätte er Liebe, die ganze Liebe mit aller Qual der Jugend im Leibe. Nun wenn es die ist: er soll davon kommen! Nein! er soll sie behalten, er soll glühen wie Austern-Kalk; aber Schmerzen soll er haben wie mein Herkules auf dem Oeta! Kein Mittel soll helfen: die Pein allein soll Stärkung und Mittel sein. Und so geschah's, es war geschehn! Von einem Götterkinde, frisch und schön, war das liebende Herz entbunden. Es war schwer hergegangen, doch die göttliche Frucht war da und lebt und wird leben und ihres Geistes Namen über Zonen und Aeonen hinaustragen, und wird genennet werden Liebe, ewige allmächtige Liebe.’

Nu zit Zelter bij dit dichterlijk kraambed; de vrienden zijn samen en van nu af aan worden de berichten beter. Dagen gaan voorbij; zij spreken met elkaar 's morgens en 's avonds; zij lezen de Elegie tweemaal, driemaal, viermaal - Zelter leest, Zelter zingt ze Goethe voor. Misschien toont niets zoo duidelijk, wat de componist voor den dichter geweest is, als een paar regels uit den brief van 9 Januari 1824, toen Goethe weer gezond, Zelter weer thuis was:

> ‘Dass Du mir die Mitteilung des Gedichtes (altijd nog de E l e g i e) durch innige Teilnahme so treulich wiedergabst war eigentlich nur eine Wiederholung dessen, was Du durch Deine Kompositionen mir so lange her verleihest; aber es war doch eigen, dass Du lesen und wieder lesen möchtest, mir durch Dein gefühlvolles sanftes Organ mehrmals vernehmen liessest, was mir in einem Grade Lieb ist, den ich mir selbst nicht gestehen mag und was mir denn doch jetzt noch mehr angehört, da ich fühle, dass Du Dir's eigen gemacht hast’.

Zelter antwoordt:

‘Das meine Vorlesungen Dir wohlgetan haben, erkenne ich mit Dank gegen Gott; denn auch mein Herz lebt und webt in Liebe, die, je mehr sie gibt, je mehr sie hat.’

De vriendschap had Goethe over een van de moeilijkste oogenblikken van zijn later leven heen geholpen - geen wonder, dat ook zij zelf daardoor sterker werd: ‘so mochte denn auch die Prüfung der bedenklichen Wochen, die wir zusammen zugebracht, dem vieljährigen Gewebe noch einige tüchtige Spannen zufügen!’

IV

Het is veel gemakkelijker, met eenige aanhalingen uit de briefwisseling te toonen, wat de twee kunstenaars voor elkaar geweest zijn dan zelfs in grove trekken te schetsen, wat een overvloed van belangrijke beschouwingen en oordeelen op ieder gebied van kunst hier ligt opgestapeld. Langzaam en pas lang nadat men het ‘Sesam open u’ heeft uitgesproken, vindt men den weg door al de schatten, die hier vergaard zijn. Die drie deelen zijn van de soort, die men eerst doorbladert, vervolgens leest - en die men dan op zijn schrijftafel zet, om ze in vrije oogenblikken op te slaan en telkens een bladzij te vinden, die ons inzicht verrijkt en ons hart vervroolijkt.

Er zijn lezers, die van een huidig muzikaal standpunt in den beginne een zekere teleurstelling ondervinden. Zelter als musicus is vergeten. Zelter's composities van Goethe's gedichten worden nauwelijks meer gezongen - ‘Met recht,’ zeggen gezaghebbenden. Er is veel tegen Zelter's muziek te berde gebracht. Zijn liederen zijn academisch, hij is een schoolmees-

ter, hij was niet jong genoeg om Goethe's jeugdige kracht te begrijpen enzoovoort. Daarin kan iets of veel waars zijn. Maar wij zouden met alle bescheidenheid, die een leek voegt, willen vragen: Komt het vaak voor, dat gij, die zoo oordeelt, het eene lied van Schubert liever hoort dan het andere, o m d a t de woorden van Goethe en niet van Mayrhofer zijn? Of is het, wanneer die onvolprezen melodieën tot u opklinken, niet vrijwel hetzelfde of de tekst, dien zij vertolken, van Goethe, van Schlegel, van Mathias Claudius, van Wilhelm Müller, van Rückert of van lieden is, wier naam gij zelfs in een uitvoerige litteratuurgeschiedenis tevergeefs zoekt? Schubert is een toonkunstenaar, die iederen stijl tot zijn recht laat komen, die uit ieder gedicht - ook het allermiddelmatigste - goddelijks haalt maar bij wien alles, wat hij met zijn tooverstaf aanraakt, Schubert wordt. Dit geeft ons zeker het recht hem boven alle andere componisten van liederen te verkiezen. Laat ons van dit recht gebruik maken. Maar laat ons aan den anderen kant den dichter gunnen, een voorkeur te hebben voor een componist, die juist hém meer dan eenig ander poogt weer te geven, die zijn persoonlijkheid onvoorwaardelijk aan de zijne onderwerpt, een componist die zegt: ‘ich bediene Dich, wie man den Göttern opfert, indem man ihnen ihre eigene Gaben darbringt,’ en die tevreden is, wanneer hij door zijn compositie nog dieper in den zin van het gedicht doordrong. In ieder geval heeft Goethe zelf Zelter voor den besten componist van zijn liederen gehouden.

Maar over Goethe's muzikalen smaak schudden ook sommigen het hoofd.

Het is zeker buitengewoon gemakkelijk het oordeel te citeeren, dat de dichter in den brief aan Unger, waarin hij hem in 1796 voor het eerst verzocht Zelter voor zijn liederen te bedanken, over zichzelf uitspreekt: ‘Musik kann ich nicht beurteilen, denn es fehlt mir an Kenntnis der Mittel, deren sie sich zu ihren Zwecken bedient’ enz. Wij zijn echter tot de ervaring gekomen, dat iederen keer, wanneer wij bij Goethe

een zekere beperktheid vermoedden, wij na korten of langen tijd met schaamte moesten toegeven, dat de bekrompenheid aan onzen kant was, en dat wij weer eens te kort geschoten waren in het begrijpen van dien alomvattenden geest. Het is zeer streelend bij groote mannen oordeelen te ontmoeten, die met onze eigene overeenkomen, maar het is niet raadzaam, waar dit niet het geval is te hunnen nadeele konklusies te trekken. Zoo zouden wij, alweer van ons leeke-standpunt, muzikale lezers, die het betreuren, dat Beethoven hier niet van den beginne af aan begrepen, dat Schubert niet genoemd en Berlioz miskend wordt, of dat er al te veel sprake is van den discipel, dien Zelter liefhad, van Felix Mendelssohn - willen raden, hun oordeel op te schorten, en liever de talrijke stukken over theorie en techniek van muziek, poëzie en drama, of de oordeelen van den dichter en den musicus, die tegelijk tegen wil en dank architect was, over Bach, Couperin, Händel, Haydn en over Hasse, Fasch of Weber, nog eens nauwkeurig na te lezen. Het schijnt ons niet onmogelijk, dat zij dan een blik krijgen op een muzikale kultuur, die weliswaar van de onze verschilt, maar daarom niet voor haar hoeft onder te doen.

Mogen wij met een persoonlijke herinnering besluiten? In 1910 werd in de Singakademie te Berlijn Diepenbrock's *Te Deum* door Iwan Fröbe gedirigeerd. De componist was overgekomen. Samen met hem gingen wij vroeg naar de repetitie; wij kwamen door het van ouds bekende Kastanienwäldchen en betraden het gebouwtje. Het is nog hetzelfde, waarvan Zelter in 1825 den eersten steen legde, dat hij in 1827 - in de dagen, toen zijn laatste zoon stierf - heeft ingewijd, waar hij zelf in de benedenverdieping de laatste jaren van zijn leven sleet en waar hij zes weken na Goethe gestorven is. - ‘Hier heeft Zelter gedirigeerd’ zei Diepenbrock, en er klonk zooveel bewondering in zijn stem, dat wij eenigszins verbaasd de vraag waagden: ‘Was Zelter zoo groot?’ Hij keek met die ietwat schichtige ironie op, die hij placht te hebben, wanneer zijn vrienden iets zeiden, dat aan wijsheid te wenschen overliet, zijn snor steeg

hemelwaarts; hij dacht even na en antwoordde: ‘Wel - indien Zelter er niet geweest was, zouden dingen als mijn *Te Deum* niet door een koor als dat van de Singakademie kunnen uitgevoerd worden en wij hebben het min of meer aan Zelter te danken, wanneer wij Mevrouw Noordewier (hij noemde een familiaarder naam) straks zullen hooren.’

2. Bettina en Goethe

> BETTINA'S BRIEFWECHSEL MIT GOETHE. Auf Grund ihres handschriftlichen Nachlasses nebst zeitgenössischen Dokumenten über ihr persönliches Verhältnis zu Goethe zum ersten Mal herausgegeben von REINHOLD STEIG (Leipzig, Insel-Verlag).

I

Indien men in de voetstappen van den heer Ernest Seillière wilde treden, zou men in Zelter den ‘getreuen Eckart’ kunnen zien, die Goethe steunde bij zijn streven naar geestelijk zelfbedwang en een Stoïcijnsche levensopvatting, een van die goede geesten, door wier hulp hij de romantische ziekte te boven kwam en werd, wat de voortreffelijke Fransche beschavingswijsgeer een ‘genezen’ of een ‘veredeld’ romanticus gedoopt heeft. Men zou dan tegenover dien helper de verzoeking kunnen zetten, die Goethe van het goede pad naar de gevaarlijke gewesten van de romantiek terug wilde lokken en een van de verzoekers zou er als een middending tusschen Mephistopheles en Mignon uitzien en Bettina heeten. Inderdaad had Seillière het boekje, welks titel wij hierboven vermeldden, bij de hand gehad, hij zou zich, naar het ons voorkomt, die vergelijking niet hebben laten ontgaan. Intusschen - ieder zijn eigen stokpaardje; de Fransche geleerde berijdt het zijne met zoo sierlijke vaardigheid en met zooveel overtuiging, dat wij er niet aan denken kunnen het hem na te doen; zelfs niet,

wanneer wij van onzen kant overtuigd zijn.... dat het een stokpaardje is.

Maar het is zeker, dat er geen scherper tegenstelling denkbaar is dan tusschen de briefwisseling met Zelter en de zoogenaamde briefwisseling met Bettina von Arnim, geboren Brentano, en dat wij geen beter begrip kunnen krijgen van hetgeen Goethe in den Berlijnschen musicus aantrok, dan wanneer wij het vergelijken met wat hem in de geëxalteerde vrouw, voor en na haar huwelijk, op den duur afstiet.

Bettina's voorouders van moeders kant hadden een zekere rol in Goethe's leven gespeeld. Haar grootmoeder, Sophie Laroche, Wieland's vriendin, was de schrijfster van de *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, een boek, dat niet zonder invloed op Goethe geweest is, en dat in ieder geval heeft meegeholpen, het publiek op *Werther* voor te bereiden. De dochter van Sophie, Maximiliane Euphrosyne, bijgenaamd ‘Maxe’, was de in 1793 gestorven, ongelukkige vrouw van Peter Anton Brentano; Goethe had haar gekend en een tijd lang veel van haar gehouden. Van die liefde was sprake in Goethe's brieven aan de oude mevrouw Laroche - en die brieven las Bettina in 1806. Zij was toen een-en-twintig jaar, haar groote vriendin Caroline von Günderode had het verkeer met haar afgebroken en zij begon veel aan huis te komen bij Goethe's moeder, die het zonder twijfel aantrekkelijke en geniale meisje - zij teekende, schreef en componeerde - graag zag. Dat zij den dichter, aan wien haar broer Clemens en haar vriend Achim von Arnim het eerste deel van *Des Knaben Wunderhorn* hadden opgedragen, bewonderde, sprak van zelf - nu ontstaat echter een brandend verlangen, hem persoonlijk te leeren kennen, hem volgens de traditie van den stamboom te beminnen. Zij droomt van Mignon; zij denkt er zelfs aan, in jongenskleeren - zooals zij al eens naar Berlijn gereisd was - naar Weimar te trekken. Haar wensch werd vervuld; met een zeer vriendelijke aanbeveling van Wieland kon zij 23 April 1807 Goethe bezoeken. Hoe die eerste samenkomst afgeloopen is? Goethe

schrijft in zijn *Tagebuch*: ‘Mamsell Brentano’ - meer niet. Bettina is - en geen wonder! - minder laconiek. Aan Frau Rat, die zij kort daarop uit Cassel een porseleinen theekopje stuurde, schrijft zij:

> ‘Den Sohn hab ich endlich gesehen, aber ach! was hilfts, mein Herz ist geschwellt wie das volle Segel eines Schiffes, das fest vom Anker gehalten ist am ausländischen Boden, und doch so gern ins Vaterland zurück möchte.’ (V. 1807).

Mevrouw Goethe dankt haar vriendelijk, - naar onze opvatting wat al te vriendelijk, al zijn wij bereid hiervan iets op rekening van den stijl uit dien tijd te schuiven:

> ‘Dein Geschenk ist schön - ist vortrefflich - aber deine Liebe - dein Andenken geht über alles und macht mich glücklicher als es der tote Buchstabe ausdrücken kann. O! erfreue meìn Herz - Sinn - und Gemüt und komme bald wieder zu mir. Du bist besser - lieber - grösser als die Menschen, die um mich herum grabbeln, denn eigentlich Leben kann man ihr Tun und Lassen nicht nennen....’ (19 V. 1807).

Ondertusschen stuurt de oude dame het opgetogen briefje van de jonge aan Goethe's vrouw, Christiane: ‘Hierbei kommt ein Brieflein von der kleinen Brentano etc.’ (19. v. 1807); en Christiane heeft op haar beurt niets beters te doen dan het aan Goethe, die toevallig te Jena is, te zenden. Goethe is niet zeer gesticht en schrijft terug:

> ‘Der Mutter Brief hat mich weit mehr erbaut als der Brief von Bettinen. Diese wenigen Zeilen haben ihr mehr bei mir geschadet, als deine und Wielands Afterreden. Wie das zusammenhängt, auszulegen dazu würde ich viele Worte brauchen’. (24 V. 1807).

Tegen anderen spreekt hij in een ietwat beleefderen vorm: de vrouw van den rechtsgeleerde Savigny, Bettina's zuster, had eveneens kennis met hem willen maken; dit was voorloopig mislukt en in een briefje (aan K. Fr. von Conta, 30, VI. 1807) zegt Goethe dat hij dit te meer betreurt ‘als ihre Schwester Bettine mich von kurzer Zeit in Weimar durch ihren. Besuch sehr glücklich gemacht hart.’ -

Alles bij elkaar maakt dit geen zeer gunstigen indruk. Frau Rat is hier een ziertje minder openhartig en ongekunsteld dan gewoonlijk. Wieland geeft Bettina een fraai briefje mee en

spreekt achter haar rug kwaad van haar. Christiane - sedert korten tijd Mevrouw Goethe - handelt, zooals wel meer, met niet al te veel tact. Goethe's houding is ook niet natuurlijk. Schreef hij dat booze briefje alleen om de jaloersche Christiane gerust te stellen? Of is er in zijn manier van doen iets van een betrapten schooljongen, die kwaad gedaan heeft en nu een vroom gedicht zet? Het laatste is niet onwaarschijnlijk. Goethe was met jonge meisjes van een hartelijkheid, die niet altijd bij woorden bleef. Kussen en kleine handtastelijkheden hoorden in dien tijd meer tot de dagelijksche zeden dan tegenwoordig en Goethe maakte in den omgang met vrouwen en jonge meisjes hiervan overvloedig gebruik - ons klinkt het wonderlijk wanneer wij in de correspondentie met Zelter over de zangeres Mevrouw Szymanowska lezen: ‘Sie ist rasend in Dich verliebt und hat Dir hundert Küsse auf meinen Mund gegeben’ (8. I. 1824). Het is dus mogelijk, dat hij tegen de waarschijnlijk zeer toeschietelijke Bettina niet bepaald terughoudend was en niet minder, dat hij zich over die al te groote familiariteit achteraf weer geërgerd heeft.

Nu echter de andere kant. Eenige maanden na haar bezoek te Weimar geeft Bettina hiervan bericht aan Arnim (13. VII. 1807):

> In Weimar ward mir mein einziger Wunsch erfüllt, die vier Stunden, die ich dort zubrachte, schaute ich in Göthe's Antlitz, der mich wieder so freundlich ansah, so freundlich! Kein Wesen in der ganzen Natur war mir so angemessen, gab so was ich begehrte, als eben das seinige. Mit Göthe sprach ich viel von Ihnen (Arnim), er hat Sie lieb, er kann es sehr gut begreifen, dass ich Sie auch lieb habe. Ich wundre mich, dass ich so ruhig war bei ihm, bei ihm allein, dass ich auf seiner Schulter lag und beinah schlief, so still war die Welt um mich her, und er liess sichs gefallen und war auch still und war so ehrend in dem wenigen, was er zu mir sprach. Ich trag einen Ring von ihm am Mittelfinger der rechten Hand, es ist eine kleine Figur in einem blauen Stein geschnitten, die ihre Haare löst oder bindet.’

Wij veroorloven ons in deze idyllische schets een paar woorden te onderstrepen, waaruit voor het minst blijkt, dat, wat Goethe ook gedaan heeft, hij weinig tegen het van de reis oververmoeide meisje zeide. Ondertusschen had Bettina ook aan

Clemens geschreven en later met hem gesproken - en Clemens schrijft hierover weer aan Arnim (17. VII. 1807).

> ‘Indessen reiste Bettine.... durch Berlin und Weimar. Dort war sie bei Göthe drei Stunden und er steckte ihr einen Ring an den Finger und gedachte unser Mutter.... Aber ich höre im Moment jemand auf der Treppe, ich ergreife Deinen brief, sie tritt herein, wir reichen uns Deine Briefe, sie hat auch einen - ich musste sehr weinen, sie wieder zu sehen, am Finger die schöne Antike von Göthen, ein Weib, das sich verschleiert. - Göthens Gespräche mit Bettinen sind ein Schatz für uns Freunde, er war wie ein Kind; er gestand ihr, dass er mürrisch und kalt oft sei, dass er sie ewig um sich wünsche, dass er dann nie alt geworden, dass er nie einen Jüngling so schnell geliebt wie Dich, dass sie um ihn bleiben möge; er wollte sich wieder wiegen lassen, er hat ihr erlaubt sein Leben nach den Aussagen seiner Mutter su schreiben. Er wollte ihr noch viel dazu sagen, das solle seine Biographie werden, einfältig wie die Heimonskinder. Sie war mit ihm, wie der Genius mit dem Dichter in Hans Sachs spricht. Sie hat ihn gezankt, gestärkt, und vergnügt, in drei Stunden, und alles ist so in ihm, wie wir es uns gedacht’.

Die twee brieven van broer en zuster liggen maar vier dagen uit elkaar. Wat Arnim gedacht heeft, toen hij ze in dien korten tijd ontving, weten wij niet. Wat ons betreft, moeten wij bekennen, dat bij het lezen van de tallooze overdrijvingen en tegenstrijdigheden, ons de vraaag op de lippen kwam: wie van de twee liegt hier het schromelijkst?

Het behoort niet tot de aangenaamste opgaven van de geschiedenis der letterkunde dergelijke toestanden uit te pluizen - dat men het hier zonder moeite doen kan, hebben wij aan de voortreffelijke uitgave te danken, die Reinhold Steig en na diens dood Fritz Bergemann van alle documenten, die in aanmerking kwamen, gegeven hebben.

II

Het begin van de correspondentie werpt echter ook hier een helder licht op het vervolg. Van Goethe's kant eene vriendelijkheid, die niet zonder ijdelheid is, en waarmee al dadelijk een zeker wantrouwen gepaard gaat - wantrouwen tegenover het jonge meisje, maar ook tegenover zichzelf; een hartelijkheid tegenover een aantrekkelijke vrouw, die licht zwakheid

wordt, maar die, zoodra zij te ver gegaan is, in ergernis omslaat, en die in verdubbelde zelfbeheersching eindigt. Van Bettina's kant de verheerlijking van een overspannen meisje, bij wie de grenzen tusschen verbeeldingskracht en geslachtsdrift moeilijk te trekken zijn, dat er zich met een zuidelijk gestel geen rekenschap van geeft, of er tusschen de werkelijkheid zooals zij is, en de werkelijkheid, zooals zij ze zich wenscht, verschil bestaat, en dat er zich evenmin om bekommert, of haar gevoelens en ontboezemingen anders opgenomen worden dan zij van zins is ze te geven. Als geheel: een eenigszins pijnlijk misverstand.

Wij hebben van een ‘zoogenaamde’ briefwisseling gesproken; misschien is dit overdreven, maar een zekere eenzijdigheid heeft zij altijd gehad: gedurende den geheelen tijd van hun verkeer heeft Goethe nog geen twintig brieven geschreven. Dadelijk nadat Bettina vergunning gekregen had, nu en dan een blaadje naar Weimar te sturen - tegenover anderen, deed zij natuurlijk alsof Goethe haar verzocht had te schrijven - komen de lange epistels. Frau Rat heeft in dien tijd alweer schuld. Zij had kunnen weten, dat uitdrukkingen als: ‘Nenne mich ins Künftige mit dem mir so teuren Namen Mutter - und du verdienst ihn so sehr, so ganz und gar - mein Sohn sei dein innig geliebter Bruder - dein Freund - der dich gewiss liebt und stolz auf deine Freundschaft ist,’ Bettina het hoofd op hol moesten brengen. Goethe zweeg voorloopig.

In September 1708 volgde de tweede samenkomst. Er waren behalve Bettina nog twee zusters te Weimar: Frau Savigny en Meline Brentano; bovendien kwamen Clemens en zijn vriend Arnim. Het was een herhaling van wat er in de lente gebeurd was, maar een herhaling in den vergrootenden trap. Er werden kussen gegeven, die voor de twee betrokken personen niet hetzelfde beteekenden, wandelingen gemaakt, gesprekken gevoerd.... Misschien is Goethe even verliefd geweest. In ieder geval kunnen wij ons eenige tooneeltjes vrij intiem voorstellen. Maar daar staat tegenover, dat Goethe zich herhaaldelijk, wanneer Bettina te ver ging, niet op zijn gemak

voelde, en dat hij haar meer dan eens zachtzinnig op haar nummer gezet heeft. Na haar vertrek barst de stroom van haar brieven weer los. Wat Goethe van Bettina wilde, was duidelijk. Ten eerste kon hij het een en ander van haar uitlatingen voor zijn dichterlijk werk gebruiken. Het was de tijd, toen hij zich zeer ingespannen met het sonnet en den sonnetvorm bezig hield en hoewel de cyclus, die in 1807-'08 ontstond, niet zoozeer Bettina gold als Minna Herzlieb, op wie hij dadelijk na Bettina's vertrek te Jena verliefd werd, heeft hij toch ook haar brieven verwerkt en kunnen wij van een zekeren invloed spreken. Vervolgens had hij graag een correspondent te Frankfort, die hem van de toestanden, die hem interesseerden - vooral van de emancipatie van de Israëlieten - op de hoogte hield. Ten derde vond hij, dat het jonge meisje, dat dagelijks zijn moeder bezocht en zich door Frau Rat onophoudelijk alle geschiedenissen uit zijn jeugd liet vertellen, ja, dat er zelfs aan gedacht had zijn levensgeschiedenis te schrijven, hem behulpzaam zou kunnen zijn bij de auto-biographie, *Aus meinem Leben*, die hij toentertijd in gedachten al begonnen had. Eindelijk was hij dankbaar voor muzikale inlichtingen, voor prettige pakjes aan hem en zijn huisgenooten, voor reisbeschrijvingen uit streken, die hij kende en niet kende - en ook wel voor haar aanhankelijkheid, al vatte hij die anders op. Zoolang Bettina op die wenschen inging, was hij bereid haar vriend te zijn, haar uit de verte nu en dan fijne, weliswaar vormelijke of ook wel ironische, maar toch hartelijke briefjes te schrijven - en wanneer zij in de buurt kwam, desnoods een of meer stapjes verder te gaan. Men zou dan ook kunnen meenen, dat in de jaren, waarin zij hem berichten uit Frankfort stuurt, of zijn zoon vriendelijk ontvangt (1808), hem uit Winkel, Landshut of München over avonturen op reis schrijft (1809), of hem, toen zijn moeder gestorven was, op haar vermakelijke en ditmaal niet sentimenteele manier inlichtingen over den tijd geeft, toen hij in de luiers lag of gedoopt werd (1810), beide partijen tevreden konden zijn.

Maar er schuilt een adder onder het gras. Bettina is volstrekt niet tevreden, dat zij Goethe over Joden en Jodengenooten mag schrijven. Bettina beklaagt zich bitter tegenover anderen, dat Goethe zoo koel en kort is, Bettina voelt dat de liefdesgeschiedenis een heel ander verloop neemt, dan zij zich voorgesteld had. En Goethe weet zeer goed, dat zij dat voelt, hij weifelt tusschen kalme zelfbeheersching, die hij noodzakelijk acht en een neiging, hier en daar aan haar verlangen toe te geven. Welke man is niet ontvankelijk voor de toenadering van een geestig jong meisje met talent, dat bovendien niet leelijk is? Zoo komt het, dat hij van tijd tot tijd verder gaat dan hij gaan wil, dat hij soms in eigenhandige brieven het vertrouwelijke ‘Du’, dat zij zoo graag hoort, gebruikt; dat hij onder een al te beleefd, gedicteerd epistel zelf een kleine verontschuldiging schrijft; dat hij, wanneer zij lang gezwegen heeft, haar verzoekt de briefwisseling weer op te nemen en dat hij er in eenige brieven bijna onmerkbare kleine trekjes onder laat loopen, die wij bij een vrouw coquet zouden noemen. Zoo komt het, dat Bettina telkens opnieuw op een gebied geraakt, dat zij liever had moeten vermijden, dat zij aan haar echten of gemaakten hartstocht den teugel viert, dat zij wild en uitbundig wordt .... En zoo komt het, dat zij familiaar gezegd, elkaar er voortdurend in laten loopen en zich meestal over elkaar ergeren. Een zonderling spelletje met vuur, dat - wij herhalen het - iets pijnlijks heeft, omdat er de overmoedige onbevangenheid aan ontbreekt, die het erotische aantrekkelijk maakt.

Het moest op teleurstelling uitloopen. Zij is niet in gebreke gebleven, zij is betrekkelijk snel gekomen. Het einde is bekend. Bettina was in het voorjaar 1811 na eenige moeilijkheden met Arnim getrouwd - Zelter schrijft: ‘Bettine hat am Sonntage vor acht Tagen Hochzeit halten wollen. Da hatten beide einige Kleinigkeiten zu besorgen vergessen; z. E. sich aufbieten zu lassen, eine Wohnung zu mieten, ein Bett anzuschaffen und dergleichen.’ Dat dit huwelijk voor Goethe een verdriet was, kunnen wij niet gelooven; jaloersch hoefde hij niet

te zijn - misschien was zijn ijdelheid wat gekrenkt, misschien ook dat niet eens. Het jonge paar kwam in September naar Weimar. Aanvankelijk scheen alles goed te gaan, hoewel Goethe soms 's avonds aan de gevoelvolle opdringerigheid van Bettina een einde moest maken, door haar met een verrekijker een komeet te laten zien. Maar op een schilderijententoonstelling ontstond er een twist met Christiane, waarbij mevrouw Goethe mevrouw von Arnim den bril van den neus sloeg en mevrouw von Arnim mevrouw Goethe voor ‘dolle bloedworst’ uitschold. Dit was erger dan een schandaal - dit was belachelijk, en niemand kon dat in dien tijd dieper voelen dan Goethe. Er bleef maar één uitweg: partij te kiezen voor zijn vrouw en het echtpaar von Arnim de deur te wijzen. Hij heeft dit met onverbiddelijke strengheid gedaan, geen verontschuldiging aangenomen, geen brief meer beantwoord, hij is op geen poging tot verzoening ingegaan. Was hij blij, een lastigen omgang, die hem innerlijk geen voldoening gaf, kwijt te zijn? - die vreugde werd zeker getemperd door het gevoel, dat Christiane anders, maar geen haar beter was.

Voorloopig bleef het erbij.

Er kwam echter nog een naspel.

Arnim, die, voor zoover wij kunnen nagaan, zich in dit geheele verdrietige geval verstandig en behoorlijk gedragen heeft, kon eigenlijk geen reden hebben, op den duur tegen Goethe een vijandige houding aan te nemen. In Februari 1814, toen Duitschland na de bevrijding van de Fransche overheersching, herademde, nam hij de correspondentie met Goethe weer op, stuurde boeken en een briefje en kreeg antwoord. Toen Christiane in 1816 gestorven was, deed Bettina in 1817 ook weer een poging, die een minder goed gevolg had. In 1820 bracht Arnim samen met den schilder Ruhl Goethe een bezoek - en nu moest Bettina het ook weer eens probeeren. In 1821 kwam zij onverwachts te Weimar aanzetten; Goethe had dien avond veel bezoek en liet zich overrompelen - hij behandelde haar echter, toen zij eenmaal binnen gedrongen was, bui-

tengewoon koel. Pas in 1824 kwam er weer een zekere toenadering. Te Frankfort had men bij Goethe's 70sten verjaardag het plan opgevat, hem een standbeeld op te richten - dat plan was echter op de lange baan gekomen. In 1823 maakte Rauch een ontwerp en begin '24 kwam Bettina eveneens met een ontwerp voor den dag en stuurde teekeningen en gipsmodel naar Weimar. Goethe antwoordde weliswaar niet persoonlijk, maar hij schrijft aan zijn schoondochter Ottilie: ‘Du warst Bettinen nicht abgeneigt; wenn Du sie findest, sei ihr freundlich; ich habe Brief und Sendung von ihr, wunderlich genug!’ Bovendien ontving hij haar, toen zij in Juli met nieuwe teekeningen kwam, niet onvriendelijk, al noodigde hij haar niet ten eten en al zijn de geschiedenisjes, die zij aan haar nichtje Sophie Brentano schreef, zeker niet heelemaal waar. Van het gedenkteeken kwam ten slotte niets en de briefwisseling kwam ook niet weer op dreef. Maar in 1826 kwam Bettina nog eenmaal te Weimar - en het oude spelletje heeft zich nog eenmaal herhaald: Goethe is nog eens in zijn fout van vroeger vervallen en heeft haar hartelijker behandeld dan hij bedoelde; Bettina is door die vriendelijkheid nog eens overmoedig geworden. Dadelijk na haar vertrek schijnt zij een impertinent schrijven aan den groothertog gestuurd te hebben en zoodra dit Goethe ter oore kwam, volgde de terugslag; hij schrijft aan Carl August:

> ‘Diese leidige Bremse ist mir als Erbstück von meiner guten Mutter schon viele Jahre sehr unbequem. Sie wiederholt dasselbe Spiel, das ihr in der Jugend allenfalls kleidete wieder, spricht von Nachtigallen und zwitschert wie ein Zeisig. Befehlen Ew. H. so verbiete ich ihr in allem Ernst onkelhaft jede weitere Behelligung. Ohnehin sind Höchst Dieselben vor Treibereien hier und sonst nicht einmal sicher zu stellen.’

Daarmee was het persoonlijke verkeer voor goed uit - in 1830 staat nog eens in het *Tagebuch*: ‘Frau. v. Arnims Zudringlichkeit abgewiesen.’ Er is niets meer te vertellen dan dat Bettina's zoon, Freimund, Goethe een week voor diens dood bezocht heeft, dat hij een brief van zijn moeder bracht en gastvrij ontvangen werd.

III

Drie jaar na Goethe's dood verscheen een boek van Bettina: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*; een boek, dat veel gelezen en veel bewonderd is. Ten einde een onpartijdig overzicht van de feiten te kunnen geven, hebben wij het tot nu toe vermeden hiervan te spreken. Eerst door de openbaarmaking van de echte brieven is het mogelijk geworden, nauwkeurig te bepalen, in welke verhouding wat daar geschreven werd tot de werkelijkheid staat. Voor een Goethe-kenner of een hoogleeraar die college over Goethe en zijn tijd geeft, zal het een aangename taak zijn, de twee documenten in bijzonderheden te vergelijken - wij moeten ons hier tot algemeenheden beperken.

Naar ons bedunken zijn er twee opvattingen mogelijk.

Aan den eenen kant zullen er stemmen opgaan, die verkondigen, dat Bettina's boek het werk van een doortrapt falsaris is. Wanneer men nagaat, wat Bettina veranderd heeft, hoe zij door groote weglatingen en toevoegingen aan Goethe's brieven en haar eigen het karakter van de correspondentie in zijn geheel gewijzigd heeft, hoe zij door kleine trekjes koele, beleefde episteltjes tot warme, beminnelijke, zelfs verliefde briefjes herschept, kan men gerust tot de slotsom komen, dat hier een stelselmatige zwendelaarster aan den gang is. Een enkel voorbeeld, waarlijk een van de allerkleinste, alleronschuldigste: hoe anders klinkt het, wanneer de brief, waarin Goethe dankt voor een geschenk aan Christiane en de vriendelijke ontvangst van zijn zoon te Frankfort, begint met: ‘Auch gestern, *liebe Freundin*, hat sich aus *Ihrem* Füllhorn eine reichliche Gabe zu uns ergossen’ en eindigt met: ‘*Haben Sie* tausend Dank für die gute Aufname des Sohns und bleiben *den Eltern* günstig’ en wanneer Bettina dit verandert in: Auch gestern wieder, *liebes Herz*, hat sich aus *Deinem* Füllhorn eine reichliche Gabe zu uns ergossen’ en in: ‘*Hab* tausend Dank für die gute Aufname des Sohns, und bleibe *dem Vater* günstig.’

Aan den anderen kant zal het niet aan bewonderaars ontbreken, die zeggen, dat het boek van Bettina van den beginne af aan als roman bedoeld was - als historische roman zelfs. Goethe was na zijn dood een historische figuur. Indien wij over Julius Caesar of Luther een roman mogen schrijven, hen sprekend invoeren, daarbij gebruik maken van wat zij volgens de historische overlevering gezegd hebben, maar die gezegden naar onze eigen opvatting motiveeren, uitwerken, aanvullen - waarom zouden wij dan niet hetzelfde met Goethe mogen doen? Meer nog - het onderscheid tusschen den historicus en den schrijver van historische romans schijnt ons hoofdzakelijk hierop te berusten, dat de een poogt de historische werkelijkheid zelf terug te geven, terwijl de ander bij zijn lezers een gevoel van historische werkelijkheid wil opwekken. Waar het echter niet op de werkelijkheid aankomt, maar op een gevoel van werkelijkheid - zoo gij wilt op een historische fictie - zijn alle middelen geoorloofd. Te allen tijde hebben romanschrijvers oude kronieken, die niet bestonden, aangehaald of zelfgeschapen ooggetuigen ten tooneele gebracht; zij hebben feiten, die eeuwen geleden of mijlen ver weg gebeurd waren, als door hen zelf beleefd of uit de eerste hand gehoord voorgesteld, om hierdoor bij hen toehoorders dit gevoel van werkelijkheid te versterken. Lukte dit niet, dan waren het middelmatige auteurs en wij hebben hun slechts dan van die middelen een verwijt gemaakt, wanneer de werkelijkheid van den historicus bij ons een sterker gevoel teweeg bracht, dan de kunstgrepen van den romanschrijver. Zou Bettina niet hetzelfde recht hebben? Mogen wij, wanneer zij in haar ‘Vorrede’ verzekert ‘dat zij alles zoo heeft laten staan als het in de brieven stond,’ dit een leugen noemen? Of is het een fictie? Is het iets anders dan wanneer Pierre Louys beweert, dat hij zijn *Chansons de Bilitis* uit het Grieksch vertaald heeft, en zelfs de uitgave van Wilamowitz citeert; iets anders dan een middel om ons gevoel van werkelijkheid te versterken; iets anders dan het bewijs, dat zij poogt een goed romanschrijfster te zijn?

Men kan ieder van die twee opvattingen bepleiten en betwisten - vrienden van Bettina zullen tot de laatste, vrienden van Goethe tot de eerste overhellen. Riemer, Goethe's secretaris, zegt in een nog bij Bettina's leven geschreven vermakelijk artikel:

> ‘Das Ganze ist ein grosses musivisches Gedicht, eingelegte Arbeit (Lavor di comesso) in poetischer Prosa, eine Art Heroide, worin die Heldin die Rolle einer Sulamith, Sappho, Suleika, Heloise und Mignon in abwechselndem Durcheinander zu spielen für gut befunden hat; zwar ein höchst originelles Kunstwerk, das seines gleichen vergeblich sucht, aber kein authentisches Evangelium.’ (G.F. Riemer. M i t t e i l u n g e n ü b e r G o e t h e .)

Intusschen is het niet de taak van de litteratuurgeschiedenis, hier een beslissend oordeel te vellen. Wel kunnen wij, daar wij voor Bettina's wijzigingen het woord stelselmatig hebben gebruikt, beproeven te bepalen, waarin het stelsel bestaat. Naar het ons voorkomt, heeft de schrijfster de werkelijkheid, zooals zij was, overal veranderd in een werkelijkheid, zooals zij haar wenschte. Wij hebben gezien dat zij het betreurde, dat Goethe haar niet antwoordde zooals zij gewild had, dat hij niet met haar correspondeerde op den toon, dien zij begeerde, en dien zij - misleid door liefkoozingen in den persoonlijken omgang - meende te mogen eischen, en wij zagen, dat zij haar teleurstelling niet onder stoelen of banken stak. Leggen wij nu Goethe's brieven, die haar koud en stijf schenen, naast de lezing, die zij er in haar boek van geeft, dan blijkt duidelijk dat zij er van gemaakt heeft, wat zij zoo innig gehoopt had, dat hij zou schrijven: de verandering ‘liebes Herz’ voor ‘liebe Freundin’, wordt symbolisch. Leggen wij haar eigen authentieke brieven naast haar brieven uit den *Briefwechsel mit einem Kinde*, dan zien wij, dat haar aanvullingen grootendeels bestaan uit dingen, die zij graag zou hebben geschreven, maar die zij om Goethe niet te ergeren of te vervelen achterwege liet. Leggen wij eindelijk de geheele correspondentie naast Bettina's boek met zijn hier en daar zeer onwaarschijnlijke avonturen, dan zien wij hoe, om het kras te zeggen, in den roman het onderscheid tusschen Goethe's kussen en Goethe's brieven is uit-

gewischt en wij hebben een beeld, hoe naar Bettina's opvatting de betrekking eigenlijk had moeten zijn.

Maar juist die betrekking wenschte Goethe niet. Vooral niet in het geestelijk verkeer. In het dagelijksch leven kon hij het eens zijn met het deuntje: een zoentje is maar stof en wie het niet hebben wil, veeg' het maar of - in brieven kwam hem het gevaar tot bewustzijn, dat in Bettina's wezen en in de kunst, die Bettina tot op zekere hoogte representeerde, voor zijn persoon schuilde. Met dat merkwaardige mengsel van instinct en inzicht, dat voor Goethe zoo karakteristiek is, kwam dan telkens de terugslag, die soms den indruk van kwade luim maakt, maar die in werkelijkheid op zelfbehoud berustte.

IV

Brieven schrijven is in Goethe's bestaan een bizonder verschijnsel geweest. Drie groote correspondenties begeleiden zijn later leven: die met Charlotte von Stein, die van kort na zijn aankomst te Weimar tot aan de reis naar Italië loopt; die met Schiller, van 1794 tot Schiller's dood; die met Zelter, die, hoewel vroeger begonnen, pas omstreeks 1812 van groote beteekenis wordt en die hun beider leven uitduurt. Die drie correspondenties behelzen Goethe's persoonlijke ontwikkeling. Het gaat in de verte niet op, te beweren, dat die drie personen Goethe gemaakt hebben, tot wat hij geworden is - maar wel mogen wij zeggen, dat Goethe door zijn briefwisseling met hen zich zelf heeft weten te geven, wat hij noodig had.

Een brief is aanvankelijk een middel om anderen iets mee te deelen, in den hoogeren zin van het woord hun iets van zijn eigen geest of gemoed te geven - wordt het een briefwisseling, dan is het geven wederzijdsch en wisselt af met ontvangen. Wat echter dien schriftelijken ruil tot een van de gelukkigste vormen van vriendschap maakt, is de objectiviteit, die ons zoo wel bij het geven als hij het ontvangen dwingt, aanhoudend en uitsluitend aan den anderen te denken. Heeft Goethe de

waarde van die objectiviteit niet ingezien? Dat is te veel gezegd. Evenmin mogen wij - zelfs al bezaten wij de brieven van Frau von Stein - hem in een van de drie gevallen het ontvangende deel noemen. Uit zijn onuitputtelijke veelzijdigheid kon hij veel, zeer veel geven - hij gaf zoo noodig zijn heele persoon. Maar toch bespeuren wij, wanneer wij zijn brieven lezen, vaak iets subjectiefs. Toch bekruipt ons soms het gevoel, alsof hij die correspondenties, zoo verschillend zij zijn, telkens als een op zijn eigen wezen gericht paedagogisch-hygiënisch procédé beschouwde. Voor Zelter was dit genoeg, meer nog - hij was dankbaar, dit voor zijn besten vriend te kunnen zijn. ‘Wenigstens haben meine Briefe das Verdienst, die Deinigen veranlasst zu haben, was mir kein schlechter Trost ist,’ schrijft hij in 1830 en een van de laatste zinnetjes, die hij schreef, luidt: ‘ich bin zufrieden mit mir, indem ich es mit Dir bin.’ Maar Frau von Stein en Schiller waren hiermee niet tevreden. Zij wilden een persoonlijken invloed op Goethe uitoefenen - hebben dit een tijd lang inderdaad gedaan, maar werden, bewust of onbewust, verdrietig, toen zij bemerkten, dat Goethe, die voelde, dat hij zich anders ontwikkelde en ontwikkelen moest dan zich die vrienden voorstelden, van hun geestelijk verkeer alleen gebruik maakte, om te worden, wat hij zelf worden wou. Dit is, bij veel anders, de reden, waarom de twee eerste correspondenties tegen het einde in belang afnemen, waarom de briefwisseling met Schiller - de uitdrukking is van Goethe zelf - ‘dem Rhein gleich sich im gemeinen Sande des Tags verliert.’

Misschien raken wij hier aan een van de diepste punten in Goethe's bestaan: aan die tragische tegenstrijdigheid, die, wat ons zoo schoon schijnt, voor hemzelf vergald heeft. Van een leven, dat ons een van de kostelijkste schijnt, heeft hij zelf, niet in een droevige bui, maar met volle overtuiging gezegd, dat het ‘keine vier Wochen eigentliches Behagen’ bevatte. De man, wiens liefdesgeschiedenissen spreekwoordelijk werden, heeft vroeger en later door vrouwen meer ongeluk dan geluk

en een overgroot aandeel aan zure, alledaagsche verbittering gehad. De kunstenaar, die alle grooten van zijn tijd kende en van zijn jeugd af aan door ieder bewonderd werd, heeft bijna elke vriendschap met twist of verwijdering zien eindigen. De mensch, die tot het laatste toe aan zijn eigen opvoeding werkt en den weg naar volmaking zocht, was ten slotte eenzaam.... Intusschen ligt het voor het oogenblik buiten ons bestek, dit hoofdstuk, dat, voor zoover wij kunnen nagaan, in alle Goetheboeken ontbreekt, hier uit te werken, maar moeten wij naar Bettina terugkeeren.

Het spreekt na het voorafgaande van zelf, dat een correspondentie met een zoo egocentrisch persoontje als mejuffrouw Brentano, die op haar beurt van den bewonderden dichter niets verlangde, dan wat zij self noodig had, voor Goethe weinig nuttigs of aantrekkelijks kon hebben. Het sop moest eigenlijk van den beginne af aan de kool niet waard zijn. Is het dan alleen aan Bettina's opdringerigheid en aan Goethe's tijdelijk zwak voor jonge meisjes te wijten, dat er trots alle geharrewar zooiets als een briefwisseling ontstaan is? Of moeten wij die briefwisseling van Goethe's kant op één lijn stellen met die met andere lieden, die hij vaker of minder vaak beleefde of hartelijke brieven schreef? Die vragen zijn niet heel eenvoudig te beantwoorden.

Juist in den tijd, toen hij kennis met Bettina gemaakt had, scheldt Goethe tegen Zelter op jonge tijdgenooten - Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano, - ‘die bei ausserordentlichen Natur-Anlagen schwerlich viel machen werden was mich erfreuen kann.’ Wat hij tegen hen in te brengen heeft?

> ‘Alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose. Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die G e s t a l t u n g sei, und in der Gestalt die S p e z i f i k a t i o n, damit ein jedes ein Besonderes, Bedeutendes sei und bleibe.’

Dit is een artistieke geloofsbelijdenis, een overtuiging waaraan hij vasthield en is blijven vasthouden. Maar dit neemt niet weg, dat hij zelf eenmaal de schepper geweest was van een wezen, dat weliswaar ‘Gestalt’ maar eigenlijk geen ‘Spezification’

bezat, een wezen wiens ‘sonderbare Natur’ - naar zijn eigen zeggen - ‘beinah nur aus einer tiefen Sehnsucht’ bestond ....dat dit wezen juist bij de kunstenaars, die hij aanviel, juist bij Brentano en Arnim bijna tot een goddelijk symbool geworden was, en dat Bettina - zoo mal het klinkt - poogde van dit wezen een incarnatie te zijn. Ware Mignon in 1808 of daaromtrent in persoon naar Weimar gekomen, dan zou Goethe haar, misschien met een aalmoes, maar zeker met een streng gezicht aan de deur gezet hebben. Maar zou hij niet van achter de gordijnen even een blik geworpen hebben, waar het kind heen dwaalde, en zou in dien blik behalve meewarige nieuwsgierigheid ook niet een zekere.... ‘Sehnsucht’ gelegen hebben? En wanneer zij omkeek - wip dan zat hij weer aan zijn schrijftafel! - en schreef wellicht een zinnetje als: ‘Da der Mensch doch einmal die Sehnsucht nicht los werden soll, so ist es heilsam, wenn sie sich nach einem bestimmten Objekte hinrichtet.’ Vergissen wij ons, wanneer wij vermoeden, dat ook in de betrekking tot Bettina iets van dien aard ligt?

De heer Seillière, dien wij in het begin van dit opstel noemden, heeft goed praten, wanneer hij de romantische en antiromantische bestanddeelen in Goethe's later leven scherp wil scheiden - zoozeer wij zijn talent bewonderen, geestesbewegingen te analyseeren, het begrip van het persoonlijke met zijn tegenstrijdigheden komt bij zulke ontleding wel eens te kort en het is misschien een weinig naïef, Goethe een ‘genezen of veredeld’ romanticus te noemen en alles, wat niet in de kraam te pas komt, als een instorting in ‘la maladie romantique’ te beschouwen. Wij zeiden, dat Goethe het gevaar voelde, dat in Bettina schuilde. Goed - maar wie speelt er niet graag eens met vuur, al wordt hij kwaad, wanneer hij zijn vingers brandt!

In ieder geval - Zelter was het tegenwicht. Bettina kon hem natuurlijk niet uitstaan, maar Goethe heeft toch gehoopt dat Zelter ook op haar eenigen invloed zou uitoefenen. Dat dit niet gebeurde - wie zou er zich over verbazen?

3. Het Stadelmann-genootschap

STADELMANNS GLÜCK UND ENDE. (Schriften der Stadelmann-Gesellschaft. Vierter Band. Weimar 1922).

Het is algemeen bekend, dat er in Duitschland een Goethe-Gesellschaft bestaat. Ook wie het niet wist, zal er niettemin geen oogenblik aan getwijfeld hebben, si dieu n'existait pas il faudrait l'inventer. Het is minder bekend, dat er ook een Stadelmann-Gesellschaft bestaat - wij hebben de eer hiervan voor het eerst in het openbaar in Nederland gewag te maken.

Wie was Stadelmann?

Johann Carl Wilhelm Stadelmann was een bediende. Plaats en datum van zijn geboorte zijn voorloopig onbekend. In 1814 is hij bij Goethe in dienst gekomen. Datzelfde jaar is hij met zijn Heer naar Wiesbaden gereisd. Het volgende weer; hij schreef toen een dagboek (*Schriften der Stadelmann-Gesellschaft*. Bd. IV) en werd ziek, wat Goethe in groote verlegenheid bracht, daar hij niemand had, wien hij kon dicteeren, en met rheumatiek in zijn schouder zijn zijden kousen alleen moest aantrekken. Einde 1815 of begin 1816 verliet Stadelmann zijn dienst, maar toen zijn plaatsvervanger Ferdinand Schreiber in 1817 op zijn beurt ziek werd, kwam hij terug. Hij was ondertusschen getrouwd. De bedienden bij Goethe: Seidel, Goetze, Krause enz. waren factotum - ook Stadelmann, misschien hij meer dan andere. Goethe heeft hem artikelen, brieven, opstellen, stukken uit het *Tagebuch*, de *Italienische Reise*, en zelfs gedichten uit den *Westöstlichen Diwan* gedicteerd. Ook was Carl in zijn soort ontwikkeld en weetgierig, hij stelde belang in natuurwetenschappen, hielp bij de mineralogische collecties, had een goeden neus voor vindplaatsen en een goed oog voor merkwaardigheden. Hij ondernam zelfs proeven op zijn eigen houtje, zooals uit een vermakelijke mededeeling, (16. v. 1824) van Soret, den Zwitserschen gouverneur van den toekomstigen groothertog Karl Alexander blijkt. Zoo werd Stadelmann - al wordt zijn naam niet uitdrukkelijk genoemd - vereeuwigd in een van Goethe's

schoonste gedichten: van de ‘getreue Weggenossen’ waarvan de *Marienbader Elegie* spreekt, is hij er een. Tijdens de vreemde gevaarlijke ziekte, herfst 1823, heeft hij geholpen Goethe op te passen, zooals wij uit Zelter's brieven weten. 1 Juli 1824 heeft hij het huis ‘am Frauenplan’ voor goed verlaten. Vermoedelijk omdat hij aan den drank was. Eerst lang na Goethe's dood vinden wij hem dan terug, aan lager wal, in het armhuis te Jena. Hier maakte Amalie Schoppe geb. Weise - de bekende vriendin van Hebbel - omstreeks 1842 kennis met hem. Zij vertelt hiervan in een artikel ‘Der alte Diener Goethes (*Neue Pariser Modeblatter* XIX, 1845 = *Stadelmann-Ges.* Bd. IV S. 42).

> ‘Jetzt war dieser Mann soweit herabgekommen, dass er ein Insasse des Armen- oder Arbeitshauses war, freilich nicht ohne sein Verschulden, denn er liebte den Trunk.... Aber trotzdem war Stadelmann kein bis zum Tier hinabgesunkener Säufer; nur dann und wann konnte er der Begierde nicht widerstehn, sich einen Rausch zu trinken, und wenn er sich so weit vergessen hatte, waren Reue und Beschämung gleich gross in ihm, so dass man sich versucht hätte fühlen mögen, ihn zu trösten, statt ihm Vorwürfe zu machen; denn er hatte das lebhafteste Ehrgefühl bewahrt, den ganzen Stolz, dem grössten aller Dichter so viele Jahre nahe gestanden zu haben.’

Hij werkte in dien tijd veel in den tuin en het laboratorium van den Hofmechanikus Körner - maar ook dat hield door zijn kwade gewoonte op. Plotseling, in het najaar 1844 kwam het bericht: Stadelmann is naar het Goethefeest te Frankfort.

> ‘Bei Gelegenheit der Enthüllung des Goethe-Denkmals hatte man an einen unserer Professoren geschrieben und die Frage an ihn gestelt: ob man in Jena nicht einige Reliquien von Goethe habe und geneigt sei, sie zum Behufe des Festes abzulassen? und der Gefragte hatte darauf geantwortet: “es befände sich noch eine grosse lebendige Reliquie des Dichter-Heros, in der Person seines alten langjährigen Dieners in Jena, den wolle man senden, wenn es verlangt werde.” Dieser Vorschlag fand den allgemeinsten Anklang in Frankfurt.’

Daar liep Stadelmann nu in de groote feestdagen rond. Hij had naar het schijnt zelfs een afgedragen jas van Goethe aan en was de held van den dag.

> ‘.... man drängte sich zu ihm; man liess sich von schönen und grossen vergangenen Tagen von ihm erzählen; man quartierte ihn in einem guten

> Wirtshause ein; man beschenkte, man ehrte ihn, er stand mit im geschlossenen Kreise, als man das Denkmal seines Herrn enthüllte und ein Strahl von der Ehre, die das Haupt des Ruhmgekrönten umleuchtete, fiel auf den glücklichen alten Diener zurück.'

En wat misschien het merkwaardigste was: hij bleef nuchter - hij heeft zich in de weken voor zijn vertrek en te Frankfort goed gehouden, hij heeft het versmaad, bij wijze van spreken, zich een stuk in den kraag van Goethe's jas te drinken. Toen moest hij terug naar Jena en het armhuis. Uit den held moest weer een diaconiehuis-mannetje worden. Hij moest weer in een versleten buisje voor zeven stuivers per dag - die hij niet eens zelf kreeg - hout kloven, water dragen, mest kruien. De heeren te Frankfort - Rothschild aan het hoofd - hadden hem een pensioentje beloofd, maar dat liet op zich wachten, Daarbij had hij twee blinkende zilveren guldens niet 'onder zen hemmetje' maar rammelend in zijn zak. De gevolgen bleven niet uit. Mevrouw Schoppe liet kort na zijn thuiskomst hout zagen en daar stond Stadelmann met een ander oud mannetje 's morgens vroeg in de kou. Zij liet hem boven komen. Hij vertelde veel en beloofde zijn guldens te zullen bewaren. Maar ondertusschen....

> 'Bald ruhte die Säge unten auf dem Hofe, und Stadelmann schlüpfte von Zeit zu Zeit aus der Hoftür, um Schnaps zu holen. Die beiden Alten wurden immer lauter, immer lustiger; die Arbeit ruhte, und endlich schlichen beide davon.'

Den volgenden dag, van het zelfde laken een pak. Het geld was nu toch eenmaal gewisseld: 'gegen Mittag schlichen die beiden Greise nach Haus um nicht wieder zu kehren.' En eenige dagen later.... knoopte Stadelmann zich op den zolder van het armhuis aan een balk op.

Dat is alles wat wij van hem weten.

> 'Mich hat' - schrijft Amalie Schoppe - 'sein trauriges Ende innigst betrübt.... denn ich war dem guten Greise von Hersen gewogen und blickte gern in sein freundliches blaues Auge, in sein stets reinliches, sanft koloriertes Gesicht, das durchaus nicht den Stempel des Lasters an sich trug, dem er sich leider ergeben....'

Wat zou Heine hieruit voor een mooie, half spotachtige, half melankolieke geschiedenis gemaakt hebben.

Nu de leden van het Stadelmanngenootschap.

Wij vinden ze in de tweede publicatie: *Ein Stammbuchblatt des Goethischen Dieners Johann Georg Paul Goetze*, onder het motto ‘Nun haben wir's köstlich in Händen.’ Dit is een herinnering aan een anderen bediende, die een beter lot had: hij kwam in 1777 als jongetje bij Goethe in dienst en stierf in 1835 als eerzaam Wegebau-inspektor. Achter dit wonderlijke document dat, daar alle publicaties van het genootschap ‘niet in den handel’ en bibliophiele snufjes van belang zijn, slechts in twintig exemplaren gedrukt werd, staan de namen. Behalve den Protektor Julius Wahle, zijn het Werner Deetjen, Hans Gerhard Gräf, Max Hecker, Anton Kippenberg en Hans Wahl. Verder worden als correspondeerende leden genoemd Max Friedländer, Fritz Adolf Hünich, Albert Köster, Albert Leitzmann, Victor Michels, Julius Petersen, Otto Pniower, Gustav Roethe, Georg Witkowski. Wij kunnen verzekeren, dat er sindsdien ten minste nog één bij gekomen is - of hij die eer verdient, is een tweede. Want wij hoeven er onze lezers, die zich met die litteratuurhistorie, en in het bijzonder met de studie van Goethe, hebben bezig gehouden, niet aan te herinneren, dat dit allen mannen zijn, die een goed - misschien het beste - deel van hun leven aan het bestudeeren en uitgeven van Goethe's werken gewijd hebben; bekende professoren aan universiteiten; bewaarders van schatten, die in archieven en musea liggen; smaakvolle, hartstochtelijke verzamelaars van al het goede, dat met den meester samenhangt; geestige, eerbiedige, diepzinnige kenners van den dichter; Duitschers, die in moeilijke tijden troost vinden in het beste, dat een Duitscher gaf.

Wat wil nu het Stadelmann-genootschap?

Er bestaan, zoover wij weten, geen wet en geen statuten. Wij moeten alweer de inleidingen van de verschillende publicaties opslaan. Reeds het eerste zinnetje van het eerste boekje - *Stadelmann's Briefe an Theodor Kräuter* (als Handschrift

in 150 Exemplaren gedruckt) - geeft inlichting. Het zijn brieven van Stadelmann op een reis met Goethe naar Jena in 1817 aan den secretaris van de bibliotheek te Weimar. In de inleiding lezen wij:

> ‘Das Buch “Goethe und seine Dienstboten” ist noch nicht geschrieben worden. Hier klaft eine empfindliche Lücke, die ein “Philologe des 20. Jahrhunderts” aufzufüllen haben wird. Seine Aufgabe wird es sein, die Wirkung häuslichen Behagens, oder Unbehagens auf Goethes dichterliches Schaffen zu zeigen. Wenn Goethe den glücklich preist, er sei ein Bettler oder sei ein König “dem in seinem Hause Wohl bereitet ist”, - sollte ein Seitenblick dabei nicht die dienstbaren Geister des Hauses gestreift haben?’

Vervolgens vinden wij in de tweede publicatie - het bovengenoemde albumblad van Goetze - in opdracht aan Julius Wahle:

> ‘Als vor nummehr acht Jahren die Stadelman-Gesellschaft begründet wurde, da haben Sie mit klarem Blick die ausserordentliche Bedeutung, die ihren Bestrebungen und Zielen innewohnte, erkannt und haben seitdem unermüdlich daran mitgearbeit ihnen zum Siege zu verhelfen. Sie haben sich der Erkenntnis nicht verschlossen, dass die Tage der Goethe-Gesellschaft gezählt seien, dass es nicht mehr darauf ankomme, Goethe's Werk und Geist durch das Medium der Besten hindurch wirken zu lassen, sondern vielmehr darauf, das Volk zur Anschauung Goethes aus der Froschperspektive zu erziehen und ihm den Dichterfürsten dadurch menschlich nahe zu bringen. Was aber bindet mehr die Gesamtheit des Volkes, als der Allbezwinger Eros und die häusliche Sorge.’

Het derde boekje heet: *Der Stachel, ausgezogen von Goethe, wiedereingesetzt von der Stadelmann-Gesellschaft* (Dreissigmal gedruckt im December 1921 für die ordentlichen und korrespondierenden Mitglieder); het behandelt eene strophe uit een gedicht: *Der Weise und die Leute*, dat in 1821 gepubliceerd, maar in 1814 ontstaan en toen door Goethe zelf ‘secretiert’ was. Op die strophe zullen wij maar niet ingaan - wel op de inleiding:

> ‘Ihre hohe Aufgabe, Goethe's Leben und Werke durch das Medium seiner Dienerschaft hindurch dar-und heraus zu stellen und damit zugleich der Forderung des Tages, dem Anschauen aller Dinge aus der Froschperspektive, zu genügen, hat die Stadelmann-Gesellschaft in ihren beiden ersten Publicationen zu erfüllen begonnen. Das andere Ziel aber, das sie sich gesteckt hat: die Goetherotik bis in ihre Ausläufe hinein zu erforschen, hat sie darum keineswegs aus den Augen verloren. Die erste Frucht angestrengtester Arbeit auf diesem Gebiete legen wir nunmehr vor.’

Maar wat drommel, heeft dat alles te beduiden?

Een bibliophiele mystificatie? Een grapje van ontevreden geleerde heeren? Spot met wratten en uitwassen aan de wetenschap? Of nog iets anders?

Van de groote dichters uit de wereldgeschiedenis, Aischylus, Dante, Shakespeare, Voltaire, kennen wij er geen persoonlijk zoo goed als Goethe. Meer nog, er is geen persoonlijkheid in de nieuwere geschiedenis - laat staan in de oudheid - die wij zoo stap voor stap kunnen volgen. Wij hebben honderden van handschriften, brieven, dagboek-aanteekeningen, kladjes, notities van hem zelf; wij hebben - zonder overdrijving - duizenden van brieven aan hem, en over hem, van berichten van menschen, die met hem omgegaan, die hem gekend, hem gesproken hebben. Rangschik dit alles in de juiste volgorde en gij kunt u van dag tot dag, vaak van uur tot uur, een beeld van zijn leven in de kleinste bizonderheden maken. Wilt gij dit beeld verlevendigen? Wij hebben portretten en busten van hem zelf op bijna iederen leeftijd, wij kennen zijn huis, zijn kamer, den stoel waarop hij gezeten, de waschkom waarin hij de inktvlekken van zijn vingers gepoetst heeft, wij kennen het stadje waar hij woonde, het park waar hij wandelde, wij kennen zijn bewoners van het paleis van den Groothertog tot de weggejaagde keukenmeid, wij kennen de oude bedelaars, die in Weimar's straten, en de kletspraatjes die op Weimar's theesaletjes de ronde deden. Die kennis is gegroeid tot een wetenschap, een wetenschap, die uit al dat opgehoopte materiaal tracht den mensch en den dichter te begrijpen en te verklaren, een wetenschap met alle fouten, voordeelen en gevaren van een historische wetenschap in het algemeen. Wij spreken niet van oude dames, die een knoop van Goethe's pantalon in een watten doosje bewaren. Ook geleerden van naam hebben zich tot onverkwikkelijk, onvruchtbaar en indiscreet gesnuffel laten verleiden. Daartegenover staan uitgaven als die op last van de Groothertogin Sophie werd ondernomen. Daartegenover staan boeken als Gräf's: *Goethe über seine Dichtungen*: In negen deelen is hier

alles chronologisch geordend, wat Goethe gedurende het ontstaan van zijn dichtwerken en later daarover opgeteekend, gezegd en geoordeeld heeft; enkel oorkonden met niet al te veel commentaren; meer dan vierduizend bladzijden mededeelingen van den kunstenaar over zijn eigen werk. Dit geeft voor ieder kunstwerk afzonderlijk een volledige ontwikkelingsgeschiedenis; te zamen geven die weer de ontwikkeling van dezen dichter als geheel; en daar in de ontwikkeling van een kunstenaar veel is, dat zich laat generaliseeren, krijgen wij daarenboven een denkbeeld van den groei der kunst en kunstenaars in het algemeen. Daarnaast een collectie als die van Professor Kippenberg: in een bibliotheek zijn scherpzinnig en omzichtig alle boeken, handschriften en documenten bijeengebracht, die invloed op het leven, den smaak of de poëzie van Goethe hadden - tevens alle, die getuigen van zijn invloed op leven, smaak en kunst van tijdgenooten en een jonger geslacht; de bronnen van den stroom, zijn uitmonding in den oceaan. Nog eens: dit is wetenschap - dat wil zeggen een inspanning, die ons tot edeler, dieper inzicht brengt.

Doet zij dat altijd? Wie, die zich met de historie bezig houdt, kent de gevaarlijke grenzen niet? Er komen oogenblikken, waarop die rijke, schoone stof verzuurd wordt, oogenblikken waarop wij òf het voorwerp van onze belangstelling zoo dicht bij onze oogen gebracht hebben, dat wij het nu heelemaal niet meer zien, òf ons afvragen: ligt achter dien rijstebrijberg waarlijk het luilekkerland van den dichter en niet de woestijn van een dorre levensbeschrijving? Dan wordt al dat materiaal een nachtmerrie, dat zoeken en rangschikken een belachelijke sport, een vruchteloos gepeuter, onze wetenschap een hersenschim.

En dan? Er het bijltje bij neerleggen? Gekheid. Naast den twijfel hoort de zucht naar saturnaliën tot de gezondste aandriften van een ernstig man. ‘Wer sich nicht selbst zum besten haben kann, der ist gewiss nicht von den Besten’ - heeft de Meester gezegd. Reinig uw vermoeid zieltje in een bad van ironie en purgeer - met verlof - uw overladen geest met

een vroolijke dosis spot, tot de stofwisseling weer op gang komt. Ons dunkt, dat wij in dit geval zoo'n afspoeling en zoo'n medicijn voor ons hebben, en dat het Stadelmann-genootschap een even genoeglijk als noodzakelijk satyrspel is bij het groote schouwspel, dat wij ‘Goethe-Forschung’ noemen.

Men pleegt in het buitenland de Duitsche wetenschap voor iets heel zwaarwichtigs te houden. De Duitsche professor, die zijn horloge in het kokende water hangt en op zijn ei kijkt, of de vier minuten om zijn, is nog altijd een type waaraan eenige menschen even vast gelooven als aan den Engelschman met de geruite broek en de bakkebaarden. Ook daarom hebben wij gemeend onze lezers op dit carnaval te mogen nooden. Wanneer jonge snuiters in een overmoedige bui een kuitenflikker slaan, is dit een pleizierige aanblik - maar wanneer oude, wijze mannen om hun stijve beenen te ontdooien hun talaar samen nemen en een kleinen zevensprong wagen, is dit ook niet kwaad.

E.T.A. Hoffmann
† 25. VI. 22.

I

'*Ausgezeichnet im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler*' - staat op zijn grafsteen....

Wij hebben hem in onze jeugd als dichter genoten, de kleine deeltjes van Reclam met de '*Elixiere des Teufels', 'Kater Murr*', de '*Serapionsbrüder*' en '*Prinzessin Brambilla*' verslonden en zoo goed begrepen, waarom juist de Franschen, Gérard de Nerval en Théophile Gautier, Balzac en George Sand, Musset en Baudelaire hem meer dan eenig ander Duitsch schrijver waardeeren.

Toen wij Duitschland beter leerden kennen, zagen wij in, hoe eenzijdig onze litteraire opvatting was. 'Es gab damals, vor allem im Deutschland des 18. Jahrhunderts, eine wirkliche Kultur der Musik, die das ganze Leben durchdrang und erfüllte, deren Typus Hoffmanns Kapellmeister Kreisler wurde....' zegt Spengler en wij moesten hem hier gelijk geven. Wie Hoffman wil begrijpen, moet van de muziek uitgaan - maar aan den anderen kant mag hij niet vergeten hoezeer de geordende, aan haarkloverij grenzende methoden en de onkreukbare nauwgezetheid van het Recht het wezen van den kunstenaar getemperd en in balans gehouden hebben. Hadden wij meer gezien van den teekenaar van de karikaturen uit Posen, van den schilder der fresco's in het slot Altenburg bij Bamberg, van den decorateur, die samen met Schinkel cou-

lissen voor de Berlijnsche opera ontwierp - misschien zou ook dat een nieuwen kijk op zijn kunst gegeven hebben.

Tenslotte zijn wij ouder geworden; onze liefde voor de kunst is geenszins bekoeld, maar onze schatting van kunst is een weinig veranderd; wij hebben aan den eenen kant leeren inzien, dat de dichterlijke vorm een verschijnsel is, dat afzonderlijke behandeling verdient - maar aan den anderen betrappen wij er ons op, dat ons de persoonlijkheid van den dichter nog meer belang inboezemt dan de schoonheid van het gedicht - ja, wij zijn zelfs geneigd een kunstwerk voor schooner te houden, al naarmate het de uiting van een persoonlijkheid van meer beteekenis is, ook dan, wanneer de vorm ons berispelijk schijnt. Wij ontveinzen ons niet, dat dit een kettersch gevoelen is, en zijn er op voorbereid, dat felle dichters ons tegemoet voeren, hoe een schoon vers onmogelijk iets anders zijn kan dan de uiting van een groote persoonlijkheid. Wij antwoorden hierop, dat wij er niet tegen hebben, wanneer vorstelijke beschermheeren hun dichters op het capitool laten kronen, maar dat wij van onzen kant niet langer verkiezen met eerbiedige bewondering en open mond toe te kijken, wanneer dichters zich zelf en hun kornuiten den lauwerkrans op de slapen drukken en uitroepen: ziet wij schrijden over de toppen van al wat menschelijk is! Genoeg - er zijn oogenblikken, waarop juist E.T.A. Hoffmann als persoon ons nog meer behaagt en gewichtiger voorkomt dan zijn kunst, waarop wij een grooter verlangen hebben, hem menschelijk te begrijpen dan hem als kunstenaar te genieten, waarop wij een deel van zijn muzikale en letterkundige nalatenschap zouden offeren, wanneer wij met den Kammergerichtsrat in het welbekende huis van Lutter in de Charlottenstrasse onder het genot van een flesch Chambertin eenige uren zouden kunnen praten.

Intusschen, het is zijn kunst, die hij ons naliet, zijn kunst, waaruit wij hem kennen - kunsthistorici die wij nu eenmaal zijn en blijven, moeten wij op den dag, dat wij hem herdenken, over zijn kunst spreken.

II

Daar het niet aangaat een zoo bont, soms wild en verward levenswerk in enkele regels samen te vatten, willen wij beproeven eenige woorden aan te halen, die het tot op zekere hoogte kenteekenen. In een beoordeeling van Beethoven's Vijfde Symphonie (Allgem. Musikzeitung 4 en 11 Juli 1810) - een van die voortreffelijke recensies, die ons de zwakheid van de huidige muzikale kritiek zoo diep doen voelen - geeft Hoffmann een omschrijving van een uitdrukking, die in onzen tijd snood misbruikt, voor hem een diepe beteekenis had, een definitie van het romantische:

> ‘Wenn von Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste - fast möchte man sagen, allein r e i n romantisch. - Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklässt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.’

Let wel, hij spreekt van Beethoven - maar ook Haydn en Mozart zijn voor hem in dien zin romantisch: ‘die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt....’ Buiten en behalve die drie is er echter maar weinig, wat den naam romantisch waard is: ‘Der romantische Geschmack ist selten, noch seltener das romantische Talent: daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Romantischen aufschliesst, anzuschlagen vermögen.’

D e o v e r g a v e a a n h e t o n u i t s p r e k e l i j k e - daarin ligt voor Hoffmann de kern van de kunst. Vat men dit zinnetje iets algemeener op, dan kan het ook op de kunst van veel anderen van toepassing zijn. Novalis zou er zich mee hebben kunnen vereenigen - misschien zou het zelfs als begripsbepaling van de

geheele mystiek kunnen dienen. Het eigenaardige bij Hoffmann is echter, dat hij met dit ‘onuitsprekelijke’ nergens een vooropgezette voorstelling verbindt. De christelijke mystiek - zij kan meditatief zijn en beteekent dan een op het hoogste Doel gericht nadenken, of contemplatief en beduidt dan een streven naar bovennatuurlijke vereeniging met het Goddelijke - gaat in beide gevallen van een zeker begrip van dit Doel, een zekere voorstelling van het goddelijke uit. De behoefte aan zulke begrippen en voorstellingen dreef vele kunstenaars, die zich in het begin van de 19e eeuw in Duitschland romantisch noemden, en die, om het kort te zeggen, de verlichting van de mystiek uit wilden bestrijden, zoover zij niet reeds door geboorte en afstamming daartoe voorbestemd waren, in de richting van het katholicisme of een Hernhuttersch christendom; hier vonden zij de bindende vormen van God, Hemel en Heiland of ook van Hel en Duivel, die zij noodig hadden. Bij Hoffmann is hiervan geen sprake. Het onuitsprekelijke is voor hem inderdaad onuitsprekelijk; het is in de meest letterlijke beteekenis van het woord geheimzinnig. Men zou, indien men bij Novalis wilde blijven, kunnen zeggen, dat diens pad *ergens heen* voert, hij zoekt iets te bereiken, dat weliswaar te verheven is, om het nauwkeurig te kunnen omschrijven, maar waarvoor onze hoogste verbeeldingskracht toch altijd weer een gedaante zoekt. Hoffmann's pad daarentegen voert *ergens vandaan*, weg uit de zintuigelijke wereld, weg uit alle door begrippen te bepalen gevoelens, naar het rijk van het gedaantelooze, van het waarlijk onbekende, dat in eeuwigheid onbekend blijft. Men zou, cum grano salis en mits men die woorden vrij maakt van iederen ethischen bijsmaak, ook kunnen zeggen, dat Novalis uitgaat naar het licht, Hoffmann naar de duisternis. Wie in zijn boeken een hang naar het katholicisme wil vinden, dwaalt; niet minder, wie hier moreele strekking zoekt - vergelijk de in stijl vaak niet zoozeer verschillende *Christliche Mystik* van Görres met de *Elixiere des Teufels*, en gij hebt het onderscheid: in het rijk van het onuitsprekelijke ontbreekt ieder begrip van voorzienigheid en vooruitgang.

Zoo overtuigd Hoffmann geweest is, dat de meest romantische kunst, de muziek, de eigenlijke weg naar dit rijk was - hij heeft in andere kunsten soortgelijke mogelijkheden gevonden. Het is een hatelijk spel van het lot, dat het hem niet vergunde etsen van zijn tijdgenoot Goya te zien. Callot heeft hem daarvoor ietwat schadeloos gesteld. Ook in hem zag hij een kunstenaar ‘dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt.’

En de letterkunde? In een brief aan zijn vriend Hitsig uit omstreeks denselfden tijd als onze Beethovenrecensie, schrijft hij over *Käthchen von Heilbronn*:

> ‘Sie können denken, wie mich das Käthchen begeistert hat; nur drei Stücke haben auf mich gleich tiefen Eindruck gemacht: das Käthchen, die Andacht zum Kreuz und Romeo und Julia - sie versetzten mich in eine Art poetischen Somnambulismus in dem ich das Wesen der Romantik in mancherlei herrlichen leuchtenden Gestalten deutlich wahrzunehmen und zu erkennen glaubte.’

Kleist, Calderon en Shakespeare - *Romeo and Juliet* is misschien het stuk, dat wij hier het minst zouden verwachten. Het kost eenige inspanning dit drama met Hoffmann's oogen te zien. Maar wie zich die moeite getroost - misschien helpt hierbij het herlezen van de *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, - zal toch de gelijkenis van Juliet met Aurelia uit de *Elixiere* en die met Julia uit *Kater Murr* ontdekken. Bij die ontdekking dringt men tevens diep in Hoffmann's vreemd gedachtenbestaan. Julia heette het meisje, dat in zijn leven met Dante's Beatrice te vergelijken zou zijn, dat zijn rêve familier werd, het wezen, dat zijn droomen telkens herschiepen en dat toch steeds hetzelfde bleef. Hij herkent haar in Kleist's Käthchen, en noemt haar in zijn dagboek bij dien naam; hij herkent haar - nomen est omen - in Calderon's Julia, in Shakespeare's Julia. Is zij het? Is zij het niet? Is zij het toch? Het is niet uit te spreken in hoever zij het is. Maar gaat het niet zoo met alles wat hij beleeft? Heeft hij in het Berlijnsch plant-

soen, waar kale muzikanten op ontstemde violen krassen, den dooden Ghevalier Gluck in levenden lijve leeren kennen? Was Donna Anna in de loge van den reizenden enthusiast of lag de zangeres in flauwte achter de coulissen of was er niets anders dan Mozart's meesterwerk, of was ook dit verbeelding? Wie is eigenlijk Johannes Kreisler? Wat is dat met Medardus, is hij Victorin, of is hij Victorin's broeder; is hij een monnik, of een bruidegom, of een zondaar, of een waanzinnige, of een zalige; wat zijn dat voor draden van kunst en bloedschande, die van den onbekenden schilder en het helsche wijf schots en scheef tot aan de laatste nakomelingen uit het geslacht van vorst Camillo loopen? Het was een Hoffmann-achtig denkbeeld, dat ons dezer dagen den stamboom uit het *Duivelselixer* naast den stamboom, die de familie Rougon-Macquart verbindt, aan den wand deed prikken: Adelaide Fouque reikte de dorre hand aan den schilder Franzesco, zij hadden allebei een geslacht of vijf overleefd; Nana en Euphemie kusten elkaar als vampiers de volle lippen; de Abdis en Dokter Pascal keken met meewarige oogen naar het schuldig gewurm der overige familie; Medardus nam ten slotte het doodgebloede kind van Maxime Saccard op schoot.... en de glimmende punaises, die dit alles vasthielden, weerspiegelden het beeld van een litteratuurhistoricus, die op het punt staat met molentjes te gaan loopen. Het is een wereld van dubbelgangers en doellooze zielsverhuizing. Een wereld, waar uit iedere kiem van het waarneembare droomplanten opschieten, die hun gretige ranken opnieuw naar het werkelijke uitslaan. Een wereld als een spiegelkabinet. De wanden zijn holle spiegels, vlakke spiegels, bolle spiegels. In die spiegels zijn ronde ongefoeliede plekken, gaten van een rarekiek. Wij kijken er door. Zijn het lenzen van verrekijkers naar de oneindigheid of lenzen van een mikroskoop, die het kleine leven gedrochtelijk vergroot? Zien wij in een slecht belicht aquarium, waar waterspinnen schieten en poliepen hun vangarmen uitslaan? Hebben wij een bosch uit den voortijd met louter varens en paardestaarten

voor ons? Of kijken wij in den muil van een reus, bij de huig voorbij tot in het strottenhoofd of den slokdarm....?

Wij vragen beleefd om verschooning. - Zoo gaat het nu altijd, wanneer men zich eenige oogenblikken met E.T.A. Hoffmann bezig houdt! Hij sleept u onwillekeurig mee naar zijn eigen rijk en een beter bewijs van zijn onbeperkte macht over onze verbeelding zouden wij niet kunnen geven.

III

Men zegt, dat een répentir op een schilderij vaak het beste middel is, de bedoeling van den schilder te verstaan. Misschien geeft ons in de letterkunde een kleine verandering ook een kijkje op het wezen van den kunstenaar. Het zinnetje, dat wij aanhaalden, werd gewijzigd overgenomen in een artikel *Beethovens Instrumentalmusik* (1813) en kwam vandaar onder de *Kreisleriana* in de *Fantasiestücke* (1814). Hoe anders klinkt het nu:

> ‘Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? - Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. - Orpheus' Lyra öffnete die Thore des Orkus. Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle b e s t i m m t e n Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.’

Ten eerste dat vraagteeken. Vervolgens die bijvoeging: ‘denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf,’ die naar die andere mystiek zweemt en die het volgende beeld van Orpheus en den Orkus vernietigt. Maar bovenal die nieuwe tegenstelling! Oorspronkelijk werd de zintuiglijke wereld, waarin alle door begrippen bepaalbare gevoelens terug blijven, met het onuitsprekelijke zelf vergeleken; nu wordt, vrij wat minder stout, tegenover een zintuiglijke wereld met *bepaalde* (Hoffmann cursiveert zelf) gevoelens een ‘onuitsprekelijk verlangen’ gezet.

Kortom, de geheele definitie is verwaterd, of wil men een vriendelijker woord: gekortwiekt.

Wat nu? Moeten wij grommen op den angst, die den denker zoo spoedig van gedachten deed veranderen? Kunnen wij meelij hebben met de berusting van den mensch, die van het geloof aan het onuitsprekelijke afdaalt tot een onuitsprekelijk verlangen? Geldt het als verzachtende omstandigheid voor den kunstenaar, dat hij, aarzelend op de grenzen tusschen muziek en letterkunde, bevroedt, dat een kunst, die beelden schept, altijd opnieuw gedwongen zal worden voor het onuitsprekelijke toch een uitgesproken gedaante te vinden en de wereld van het zintuiglijke, die zij door de groote poort verliet, door een achterdeurtje weer binnen moet sluipen?

Of zullen wij die twee naast elkaar laten staan, ze met milde ironie vergelijken, in hun onvereenigbaarheid een nieuw bewijs zien, dat hetgeen wij romantiek noemen, voor een onverdeelde begripsbepaling niet vatbaar is en ze ten slotte gemeenzaam als een kenmerk van Hoffmann's wezen opvatten, dat, evenals zijn kunst, van weifelingen en tegenstrijdigheden wemelt, maar dat - alweer evenals zijn kunst - juist door die tegenstrijdigheden een telkens nieuwe aantrekkelijkheid krijgt.

Misschien is het dit laatste, wat de Kammergerichtsrat ons, wanneer wij de bovengenoemde fijne flesch met hem konden ledigen, zou aanraden.

Shelley's pad naar de dichtkunst

Aan den Heer A. Roland Holst.

Met iets meer dan instemming las ik op den avond, dat voor honderd jaar Percy Bysshe Shelley in de bocht bij Livorno stierf - was het de zee of waren het ruwe menschen die hem bij vergissing vermoordden? - uw regels over den dichter. Niemand is, naar ik geloof, van uit een dichterlijk gevoel en een dichterlijk begrijpen tot een dieper oordeel gekomen van dit hoog en raadselachtig wezen: ‘een eigenaardig te-kort aan zwaartekracht, waardoor natuur en ziel zich in hen (d.i. zijn meest beroemde lyrische gedichten) bijna als een te-veel voordoen.’ Weer eens voelde ik, hoe alleen de dichter bevoegd is over den dichter te oordeelen. Helaas - de litteratuur-historicus dooft, hoezeer de bron van zijn kennis liefde tot het schoone blijft, maar al te vaak door een overschot aan weten iets vanhet gelukkige instinct, dat hem oorspronkelijk leidde. Maar ik wil vandaag niet klagen - liever wil ik pogen uw voortreffelijke waardeering historisch op te helderen.

Een vraag: kent gij de eerstelingen van Shelley, de twee romans *Zastrozzi* en *St. Irvyne*, de *Original poetry by Victor and Cazire* en de *Posthumous fragments of Margaret Nicholson*? Zoo niet, dan verg ik niet, dat gij ze zult lezen. Integendeel. Zij geven een nasmaak die ons bij het genieten van zijn later werk vaak bitter bij blijft. Maar toch - zij wijzen ons den weg.

Toen Shelley een kind was - tusschen 1792 en 1800 - verschenen na elkaar een aantal boeken, die destijds meer opgang

maakten dan wij ons heden ten dage kunnen voorstellen, boeken van Mrs. Ann Radcliffe (*The mysteries of Udolpho*, 1794 en *The Italian*, 1797), van Lewis (*The monk*, 1795) en van Godwin (*Caleb Williams*, 1794 en *St. Leon*, 1799). Wij mogen die romans niet over één kam scheren. Zij zijn zeker verschillend in opvatting, in psychologie - ook in letterkundige waarde. Maar er is toch veel wat ze verbindt en daarop komt het hier aan.

Het is gemakkelijker met de romans van Mrs. Radcliffe den gek te steken dan ze nauwkeurig te omschrijven. Wanneer wij er achteraf over denken of er van vertellen, kunnen wij dat zeker niet zonder een glimlach, maar ik voor mij heb toch bij het lezen zeer duidelijk gevoeld, hoe boeiend ze voor de tijdgenooten moeten geweest zijn; ik kan niet ontkennen, dat zij mij meegesleept hebben en dat ik vaak het boek niet uit de hand kon leggen.

Walter Scott vergelijkt in een kritiek dat soort ‘romances’ met melodramas - ‘it attains its interest neither by the path of comedy nor of tragedy: and yet it has, notwithstanding, a deep, decided, and powerfull effect, gained by means independent of both - by an appeal, in one word, to the passion of fear, whether excited by natural dangers, or by the suggestions of superstitions.’ Hij gaat dan voort ze te beschrijven en zegt:

> ‘The force of the production lies in the delineation of external incident, while the characters of the agents, like the figures in many landscapes, are entirely subordinate to the scenes in which they are placed; and are only distinguished by such outlines as make them seem appropriate to the rocks and trees, which have been the artists principal objects. The persons introduced - and here also the correspondence holds betwixt the melo-drame and the romantic novel - bear the features, not of individuals, but of the class to which they belong. A dark and tyrannical count; an aged crone of a housekeeper, the depositary of many a family legend; a garrulous waiting-maid; a gay and light-hearted valet; a villain or two of all work; and a heroine, fulfilled with all perfections, and subjected to all manner of hazards, form the stock-in-trade of a romancer or a melodramatist.’

Hoeveel waars en geestigs dit oordeel ook bevat, er valt het een en ander op af te dingen. Het komt er op aan, wat men onder

‘external incident’ wil verstaan. Indien de karakters van de personen weinig individueel geteekend zijn - de gebeurtenissen zijn het niet minder. Ook zij zijn volkomen typisch, dat wil zeggen, juist zooals men ze in een roman verwacht. De edele jongeling bemint het voortreffelijke meisje; de vrouw op leeftijd - ook nog coquet - poogt door kuiperijen een verloving te verijdelen; de tyran wil het meisje van haar goed en haar eer berooven; de monnik is een schurk, die het kwaad om de wille van het kwaad doet en met dolk en vergif bij de hand is - het komt dan niet eens onverwachts wanneer jonkvrouwen, die op het punt staan doorstoken of verkracht te worden, blijken dochters of zusters te zijn van de booswichten, die hen belagen. Bovendien loopt alles in den regel goed af; het goede wordt beloond, het kwaad bestraft. Alweer hetzelfde geldt voor de omgeving: dat eenzame gebergte, die sombere kasteelen, die donkere gothieke kerken, die rotsholen met lijken en die kelders waarin men gemarteld wordt - zij zijn, zelfs wanneer zij hier en daar in vrij goed proza worden beschreven, allemaal typisch, zoo typisch als de zwarte mantels en de blonde haren die over den boezem golven. ‘External incident’ staat dus op een lijn met al het andere.

Waarin ligt dan echter wat Scott ‘a deep, decided and powerfull effect’ noemt?

Het is misschien een vergissing te gelooven, dat alleen het individueele en het eigenaardige in den roman onze belangstelling opwekt. Wij kunnen, naar mij schijnt, twee behoeften bij den lezer onderscheiden, die de romanschrijver te bevredigen heeft. De eerste berust op het gevoel, dat ons leven volgens bepaalde wetten zijn loop neemt; de tweede op een gevoel voor het tegenstrijdige en onverwachte. Uitgaande van het eerste gevoel moeten personen, gebeurtenissen en omgeving op zich zelf en in hun onderlinge verhouding naar een zeker schema of programma geteekend worden: een blond meisje met blauwe oogen moet vriendelijk en zachtzinnig zijn, zij kan wel eens bedroefd worden, maar ten slotte moet het

haar goed gaan; daarentegen is een scheel heer met roode haren en vochtige handen een onverlaat met wien het slecht afloopt; in een vriendelijk dorpje bij een klaterend riviertje kan op klaarlichten dag geen moord gebeuren, maar misdaden geschieden in het holle van den nacht in spelonken. Men verontschuldige de overdrijving - ik poog slechts te bewijzen, hoe een zeker iets in ons naar overeenstemming zoekt, tusschen wat handelt en gebeurt en de gestalte, waarin die handelende personen en die gebeurtenissen ons vertoond worden. Er is hierin niets belachelijks, laat staan iets wat tegen kunst indruischt, en de eenvoudige lezer, die uit de letterkunde de romans zoekt, waar het blonde meisje op het eind haar graaf met de diepe bruine oogen krijgt, volgt een natuurlijke en gerechtvaardigde aandrift. Uitgaande van het tweede gevoel moeten personen, gebeurtenissen en omgeving zoo beschreven worden, dat zij aan onze zucht naar het onverwachte beantwoorden, avontuur moet op avontuur volgen, het grillige en zonderlinge moet ons onophoudelijk van wat van zelf spreekt bevrijden; juist de tegenstellingen tusschen uiterlijke gestalte en innerlijke gesteldheid, tusschen wat men verwachten zou en wat geschiedt, worden middelen om onze belangstelling te prikkelen; het bizondere, individueele, wat slechts eenmaal gebeurt krijgt hier waarde.

Wij zouden van elk van de twee soorten voortreffelijke staaltjes kunnen noemen - maar hiermee is niet gezegd, dat een roman òf den eenen, òf den anderen weg moet kiezen. Integendeel, de kunst van een aantal groote romanciers heeft die vormen weten te verbinden en het is dikwijls niet zoo heel gemakkelijk, wat wij hier theoretisch onderscheiden, in de praktijk of in de boeken zelf uit elkaar te houden. De aantrekkelijkheid van Dickens berust voor een groot deel op de uitstekende wijze, waarop hij zoowel onze zucht naar het programmatische als ons verlangen naar het vreemde en onverwachte heeft weten te bevredigen. Of er nog een derde soort van romans bestaat, een die zich om dit alles niet bekommert en slechts de werkelijkheid tracht te geven zooals zij is? Het zou niet moeilijk zijn

aan te toonen, dat ook taaie verdedigers van het ‘hoekje natuur enz.’ met onze twee behoeften tegen wil en dank rekening gehouden hebben - ik ben geneigd te gelooven, dat de verhouding van den schrijver tot de werkelijkheid weliswaar op den stijl van aanmerkelijken invloed is, maar dat zij, met wat ik den romanvorm zou willen noemen, slechts in zeer verwijderd verband staat.

Om op Mrs. Radcliffe terug te komen - men zou kunnen zeggen, dat alles in haar romans inderdaad buitengewoon is, maar dat dit buitengewone op zich zelf een volkomen programmatisch en typisch verloop heeft. Dit feit behoeft dus de uitwerking niet te hinderen en niet te begunstigen. Hoe staat het echter met haar ‘appeal to the passion of fear’? Zonder twijfel zou men Stoffeltjes, die in het begin van de 19e eeuw wilden weten wat griezelen was, met goed gevolg een nacht in een eenzaam vertrek met *The mysteries of Udolpho* hebben kunnen opsluiten. Haar boeken zijn in de hoogste mate wat de Duitscher ‘unheimlich’ noemt. Bovendien hebben wij getuigenissen, dat zij en andere schrijvers hun best deden, ze zoo te maken. Maturin, de classicus van het genre, wiens talent zoowel op Goethe als op Balzac indruk maakte, de schepper van *Melmoth the wanderer* schrijft in 1810: ‘I question whether there be a source of emotion in the whole mental frame so powerful or universal as the fear arising from objects of invisible terror.’ En Mrs. Barbauld, die Ann Radcliffe recenseerde zegt: ‘The author seems perfectly to understand that obscurity, as Burke has asserted, is a strong ingredient in the sublime; a face shrouded in a cowl; a narrative suddenly suspended; deep guilt half revealed; the untold secrets of a prison-house; the terrific shape, “if shape it might be called, that shape had none distinguishable;”- all these affect the mind more powerfully than any regular or distinct images of danger or of woe’.

Niettemin schijnt het mij, dat wij ook met het woord angst voorzichtig moeten zijn, en dat wij het niet overal in een te gewone beteekenis mogen opvatten. Wanneer ik een woord

voor personen, gebeurtenissen en omgeving in die boeken moet geven, kies ik de uitdrukking *geladen* - minder in den zin van een kanon dan van een Leidsche flesch. Zij zijn geladen met iets, dat tot hun wezen niet onmiddellijk in betrekking staat en dat ieder oogenblik gereed is van hen uit te gaan. Zij zijn zoo sterk geladen, dat wij - ook dit woord wensch ik voorloopig in niet al te overdrachtelijke beteekenis te gebruiken - van over-spanning kunnen spreken. Wij voelen dit voortdurend - en dit gevoel veroorzaakt ons meer ongerustheid dan de vaak kinderachtige middelen, die de schrijfster bewust aanwendt, om ons bang te maken. Waarin die lading bestaat, is bij Mrs. Radcliffe niet nauwkeuriger te definieeren. Het zonderlinge is, dat zij zelf er voor zorgt, haar Leidsche flesschen bijtijds te ontladen: zooals alles goed afloopt, wordt ten slotte ook alles, wat onverklaarbaar scheen, zeer natuurlijk verklaard. Daarmee heeft zij - de opmerking is alweer van Scott - een van de grootste letterkundige aantrekkelijkheden te niet gedaan: die van het herlezen van een schoon boek. Wie weet hoe de zaak eigenlijk in elkaar zit, wordt niet gaarne nog eenmaal dupe.

Matthew Gregory Lewis - in de wandeling en ter onderscheiding van naamgenooten 'Monk-Lewis' genaamd - is een belangwekkender figuur en een heel wat beter romancier dan Mrs. Radcliffe. Toen hij zijn beroemd boek *Ambrosio or the monk* schreef, was hij achttien of negentien jaar; toen het verscheen twintig. Het is in Holland ontstaan - helaas, het waren niet de beste Hollandsche invloeden, die er den stoot toe gaven. De jonge attaché bij de Engelsche legatie ging in den Haag aan het schrijven, daar hij overtuigd was 'that the devil *ennui* has made the Hague his favourite abode.' Van meer beteekenis was een verblijf kort te voren in Weimar; hij had er Goethe ontmoet, Schiller's *Räuber* - misschien ook diens *Geisterseher* - in het oorspronkelijk leeren lezen en bewonderde Bürger en Kotzebue. De draden gaan hier over en weer: wij weten hoe E.T.A. Hoffmann twintig jaar later in een ver-

taling van *The monk* stof voor de *Elixiere des Teufels* vond. De Duitsche litteratuurgeschiedenis pleegt het graag zoo voor te stellen, alsof Lewis hierbij van weinig belang was. Ware dit enkel een chauvinistische onrechtvaardigheid, dan kon het er nog mee door, maar er wordt hier een van de fraaiste voorbeelden van parallelisme in letterkundige verschijnselen verwaarloosd. Dat Hoffmann veel te hoog stond voor geestelijken diefstal, staat buiten allen twijfel - welk van de twee boeken meer waarde bezit is misschien een kwestie van smaak. Het merkwaardige is hier de gelijkvormigheid in het gedachten- en gevoelsleven van de twee schrijvers, een overeenkomst, die wij niet door plagiaat, ontleening, of zelfs niet door invloed kunnen verklaren, maar die toont, hoe evenwijdige stroomingen in die jaren door de beide litteraturen loopen. Iets dergelijks is het met de voorbeelden die men voor *The monk* gezocht heeft. Lewis heeft er met speelsche openhartigheid herhaaldelijk op gewezen, dat hij 'son bien' nam waar hij het vond (hij noemt o.a. *Le diable amoureux* van Cazotte en de vertelling van den Santon Barsisa; het bewijs, dat hij een Duitschen roman gedeeltelijk afschreef, schijnt mij niet geleverd) maar het is ook hier niet twijfelachtig, dat hij die voorbeelden niet koos als letterkundige snufjes, waarmee hij hoopte succes te hebben, maar omdat hij voelde, dat zij de stemming uitdrukten, die hij zelf wou geven.

In *The monk* - het boek bevat eigenlijk twee romans, die niet altijd handig dooreengeweven zijn - vinden wij gelijksoortige bestanddeelen als bij Mrs. Radcliffe. Een vrome monnik, die door een vrouwelijken daemon verleid, een booswicht van meer dan levensgroote afmetingen wordt en zijn ziel aan den duivel verkoopt, nadat hij zijn moeder vermoord en zijn zuster onteerd heeft; een ongelukkige jonkvrouw die met hulp van een geestverschijning geschaakt moet worden, maar wier minaar door het spook, familiaar gesproken, in de luren gelegd wordt; intrigues van een oudachtige tante; een kloosterkelder waarin gezegde jonkvrouw gefolterd wordt; ten slotte het afgrijselijk uiteinde van den misdadiger en daartegenover

een gelukkig paar op een slot in Andaluzië. Wij voelen bij het lezen dezelfde donkere overbelasting, alles is weer ‘geladen’, en daar de kunst van den schrijver zeer veel machtiger is, werkt het gevoel van over-spanning hier des te beangstigender. Daar wij Hoffmann toch genoemd hebben, wil ik met eenige zinnetjes van den Duitscher, die over betere middelen beschikt het abstracte onder woorden te brengen, pogen die stemming te verduidelijken. In het ‘Vorwort’ van de *Elixiere des Teufels* lezen wij:

> ‘Nachdem ich die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen.... war es mir auch, als könne das, was wir insgemein Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei der aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreissen und es aufzunehmen mit der dunklen Macht, die über uns gebietet.’

Van zich zelf zegt Medardus:

> ‘Es wurde mir klar, dass nicht ich, sondern die fremde Macht, die in mein Wesen getreten, alles das Ungewöhnliche bewirke, und ich nur das willenlose Werkzeug sei, dessen sich jene Macht bediene zu mir unbekannten Zwecken.’

Het onderscheid met Mrs. Radcliffe is, dat het onverklaarbare bij Lewis en Hoffmann niet verklaard wordt, dat de duivel die Ambrosio bedriegt en laat sterven en het spook van de ‘bloedige non’ op hun manier zeer echt zijn - ook dit draagt er toe bij de stemming te verhoogen. Bovendien zien wij, hoe bepaalde motieven hier met meer zekerheid en bewustzijn worden doorgevoerd. Bij Ann Radcliffe is alles algemeen, personen, gebeurtenissen en omgeving zijn, ofschoon typisch, toch onbepaald, de spanning verdeelt zich over het geheel. Bij Lewis daarentegen blijkt allengs meer, dat zekere gebeurtenissen, personen of zelfs voorwerpen bizonder geschikt zijn te worden geladen, dat zij als het ware de uitverkoren dragers voor de gezochte hoogspanning vormen. Motieven - ik beloof dit woord nog nader te omschrijven - loopen in wisselende vormen door de geheele wereldlitteratuur en iedere tijd kiest uit den voorraad, wat hij voor zijn smaak of zijn gemoedsgesteldheid noodig heeft. Letten wij nu op de motieven, die Lewis en zijn tijdgenooten kie-

zen, dan zijn het bijna zonder uitzondering vormen, waarin de tegenstrijdige gevoelens van gebondenheid en begeerte naar vrijheid aaneengekoppeld zijn. Eenige voorbeelden:

De monnik - wel te verstaan niet als godsdienstig verschijnsel maar als letterkundig motief - is de mensch, die door een vrijwillige of gedwongen gelofte geestelijk en lichamelijk aan strenge regels en voorschriften gebonden is. Maar juist hij zoekt een macht, die hem tot heerscher maakt; hij zoekt als biechtvader en raadgever macht over het geweten van anderen en als kenner van de geheime wetenschappen, van vergif, astrologie en alchymie macht over de materie, de toekomst en over den dood. De cel, het klooster worden het slagveld van die tegenstrijdigheden, maar op den muur staat het woord van Claude Frollo: Ananke.

Ten tweede: *bloedschande en verwantenmoord*. De mensch voelt zich door banden van het bloed aan zijn verwanten gebonden, hij moet hen liefhebben en eeren, hij rekent op hun liefde en eerbied, en houdt aan den anderen kant ieder vleeschelijk verkeer met hen voor verworpenheid. Maar matelooze begeerte naar individueele vrijheid verleidt hem, juist die geboden te minachten en te overtreden en drijft hem tot zonden, die voor de schandelijkste gehouden worden.

Ten derde: *het dubbele leven*. Door zijn geboorte, rang en stand aan zekere maatschappelijke verhoudingen en voorschriften gebonden, zoekt de mensch daarnaast in een ander, geheim leven, juist dat te doen en te zijn, wat die maatschappij hem verbiedt. Is hij in zijn kring een verwijfd edelman, dan is hij daarbuiten een stoutmoedig vrijbuiter, is hij overdag vroom, dan wordt hij 's nachts een booswicht. Flodoardo wordt Aballino en Dr. Jekyll wordt Mr. Hyde. Dit dubbelleven hoeft niet eens zoo scherp geteekend te zijn: de man die de maatschappelijke kluisters verbroken heeft wordt een misdadiger - maar aan de misdaad gebonden, behoudt zijn wezen nog de trekken van grootmoedigheid en vrijheid; wij zouden hem den ‘edelen misdadiger’ kunnen noemen.

Ten vierde: *het verbond met den duivel*. Gebonden door al wat menschelijk is, tracht de mensch zich te bevrijden, door al wat menschelijk is te verachten; in zijn hoogmoed gelooft hij de wetten van de schepping en het geschapene te kunnen vernietigen door tegen den wil van den schepper te handelen, verkoopt zich met lijf en ziel aan het booze beginsel - in dit geval geen domme duivel, die zich laat bedriegen - en bindt zich zoo opnieuw maar op veel verschrikkelijker wijze.

Ten vijfde, ten zesde, ten zevende - men zou nog een aantal motieven uit dien tijd kunnen opsommen; men ziet echter, dat zij, hoe verschillend zij er in de letterkunde uitzien, onder elkaar verwant zijn; zij gaan, zooals ik reeds zeide, van een tegenstrijdigheid, een innerlijke verdeeldheid uit. Die tweespalt stijgt onophoudelijk; de tegenstellingen verhoogen elkaar wederzijds, iedere poging tot bevrijding leidt tot nieuwe banden, die men telkens heftiger poogt af te schudden; de begeerte naar vrijheid maakt de gebondenheid ondragelijk, noodlottig; de gebondenheid drijft het vrijheidsverlangen in het bovenmenschelijke, bovennatuurlijke; de zielestrijd jaagt naar den overtreffenden trap.... En hier zit, bij wijze van spreken, het transcendentale op de loer! Want men zou zich dit alles ook in menschelijke verhoudingen kunnen voorstellen - maar de vreemde macht, waarvan Hoffmann spreekt, is a priori gegeven. De strijd, dien wij op zich zelf zouden kunnen beschouwen, hangt overal samen met de donkere voorwaarden, waaraan ons leven door die macht gebonden is. Zoo herkennen wij in dien strijd en de gebeurtenissen, die hij ten gevolge heeft, telkens een symbool van de buitennatuurlijke kracht, die ons leven beheerscht en ieder zinnelijk waarneembaar beeld, ieder motief, voert tevens in het gebied van het bovenzinnelijke - waardoor ons gevoel van onrust, ontsteltenis, verschrikking, verdubbeld wordt. De motieven kiezen hun sombere attributen: de moord, die bevrijden of wreken moest, geschiedt met een dolk waarmee reeds iemand doorstoken werd, op een tijdstip waarop vroeger reeds een ander vermoord was, en ook hierin ligt weer een gebonden zijn en

voelen wij den geheimzinnigen draad van het onvermijdelijke.

Laten wij er bijvoegen dat deze motieven - zooals vele andere - de eigenschap bezitten zich met elkaar te verbinden en in elkaar over te gaan en zoo vinden wij in *The monk* en in de *Elixiere des Teufels* de vier zooeven genoemde dooreengevlochten.

De twee romans van William Godwin zijn onder elkaar verschillend. *The adventures of Caleb Williams* is om de Engelsche terminologie te gebruiken, meer een *novel* dan een *romance*; het hoort als zoodanig in de reeks van Fielding en Smollett, die door Miss Burney voortgezet, door Jane Austen en, meer dan men denkt, door Marryat naar de 19e eeuw overgebracht wordt; het behandelt gebeurtenissen uit het dagelijksch leven en den eigen tijd en laat buitensporige requisieten schijnbaar achterwege. Men kan echter ook het geschiedkundig gebeuren en de werkelijkheid uit het oogpunt, dat wij bespreken beschouwen. Zoo ligt in de Fransche omwenteling, voor wie geneigd is het er in te zien, duidelijk het probleem van gebondenheid, begeerte naar vrijheid, overschrijding van het geoorloofde tot in het misdadige en daardoor nieuwe gebondenheid - en inderdaad heeft Godwin haar zoo opgevat. Weer hetzelfde kan men - altijd van een zeker standpunt - zeggen van alles, wat wij voor het gemak als het ‘sociale vraagstuk’ en het ‘feministische vraagstuk’ zullen samenvatten - Godwin en de vrouw, die hij lief had, Mary Wollstonecraft, hebben ze uit dit standpunt bekeken.

Het eerste boek, waardoor Godwin beroemd werd, is de bekende verhandeling over sociale moraal: *An enquiry concerning political justice and its influence on morals and happiness* (1793). Ik zal hier op die theorie van het ethisch-individualistische anarchisme niet nader ingaan - wie ze gelezen heeft, kent haar aantrekkelijke optimistische zwakheid. Het eenige, wat er hier over te zeggen valt, is, dat in de behandeling van begrippen als ‘voluntary action’, ‘coercion’, ‘free will and necessity’ etc. theoretisch wijsgeerige beschouwingen liggen over de vragen die ons hier bezig houden, en dat het geheel neer komt op een

onderzoek, in hoeverre wettige dwang gerechtvaardigd en onvermijdelijk moet geacht worden of op welken weg het individu en daardoor de maatschappij er zich van zou kunnen bevrijden. De roman *Caleb Williams* is een illustratie van die theorieën - of misschien meer nog van de toestanden, zooals Godwin ze zag: *Things as they are* luidt de ondertitel: 'What is now presented to the public is no refined and abstract speculation, it is a study and delineation of things passing in the moral world.' Het groote publiek leest geen wijsgeerige verhandelingen - Pitt had bovendien gezegd, dat een boek, dat zooals *Political justice* drie guinjes kostte, geen groot gevaar voor de algemeenheid bood:

> 'accordingly it was proposed, in the invention of the following work, to comprehend, as far as the progressive nature of a single story would allow, a general review of the modes of domestic and unrecorded despotism by which man becomes the destroyer of man.'

Falkland, een in ieder opzicht edel en voornaam man, heeft in een opwelling van drift een grove ellendeling, die een onschuldig meisje zonder eenige reden in den dood gejaagd en hem zelf herhaaldelijk beleedigd heeft, vermoord in plaats met hem te duelleeren. Angst voor zijn goeden naam belet hem dit te bekennen; hij wordt verdacht en vrijgesproken; onschuldigen worden ter dood veroordeeld. Zijn leven is vernietigd, hij leeft onder den valschen schijn als een melankolisch, maar alom geacht zonderling: 'the phantom of departed honour.' Jaren later komt zijn secretaris Caleb, een levenslustige, beschaafde jongen uit het volk, door een onbedwingbare nieuwsgierigheid achter dit geheim - hij houdt van zijn meester en zou na eenige weifeling ook wel in staat geweest zijn, hem te begrijpen. Nu laat Falkland hem echter zweren te zullen zwijgen en wil hem voor alle zekerheid dwingen, bij hem te blijven. Dit wordt ondraaglijk en Caleb vlucht. Daardoor voelt zich Falkland gedwongen, om te voorkomen, dat iemand, zelfs wanneer Caleb zijn eed breekt, hem zou gelooven, zijn toevlucht tot laster te nemen; hij beschuldigt hem van diefstal,

maar behoedt hem voor de galg. Caleb komt in de gevangenis, ontvlucht, wordt onder allerlei avonturen vervolgd .... eindelijk, ten einde raad, zet hij door met Falkland geconfronteerd te worden. Hij beschuldigt hem, maar op hetzelfde oogenblik voelt hij, hoe weinig recht hij tot die beschuldiging heeft: hij handelt niet in het algemeen belang, hij is uit nieuwsgierigheid in het leven van een ander mensch gedrongen, hij haat of veracht dien mensch niet - integendeel hij bewondert hem. En daarom .... neemt hij zijn beschuldiging dadelijk terug. Voor het eerst begrijpt Falkland, wat er in Caleb omgaat; hij bekent en sterft aan die bekentenis. Caleb leeft en is vrij - maar wat is zijn leven en vrijheid waard? Hij voelt zich niet meer onschuldig vervolgd. ‘I thought, that if Falkland were dead, I should return once again to all that makes life worth possessing. I thought that, if the guilt of Falkland were established, fortune and the world would smile upon my efforts. Both these events are accomplished; and it is now only that I am truly miserable.’ Hij leeft als ‘devoted victim of conscious reproach.’ Op het eind van het boek wordt de strekking nog eens in een karakteristiek van Falkland gegeven:

> ‘A nobler spirit lived not among the sons of men. Thy intellectual powers were truly sublime, and thy bosom burned with a god-like ambition. But of what use are talents and sentiments in the corrupt wilderness of human society? It is a rank and rotten soil, from which every finer shrub draws poison as it grows ..... etc.’

Men zou dit alles met Tollens ‘een schriklijk pleit van dwang en vrijheid’ kunnen noemen. Evenmin als Godwin's wijsbegeerte in staat was de vragen, die hij opwierp, volkomen op te lossen, evenmin was zijn talent toereikend, ze in een gaaf kunstwerk om te zetten - met dat al blijft *Caleb Williams* een van de aangrijpendste romans uit dien tijd.

Vergelijken wij nu dit boek met de ‘romances’, vooral met Lewis, dan zien wij, dat hetgeen wij motieven noemden, verdwenen, of althans zeer verbleekt is - nog even herkennen wij het door den tyran mishandelde meisje en de rooverbende komt

ook nog eens kijken - in het algemeen heeft een bewegelijke werkelijkheid de plaats van die allicht starre figuraties ingenomen. Ook aan de personen bespeuren wij dit, zij dragen geen zwarte mantels en staan niet bij voorkeur, wanneer het dondert op rotsen, de bijpersonen, vooral de lompe squire Tyrrel, is zelfs zeer scherp geteekend. Vergelijken wij het echter met de 'novels', in de eerste plaats met Fielding, dan voelen wij, hoezeer de hoofdpersonen en de voornaamste gebeurtenissen weer 'geladen' zijn. Uitdrukkingen als 'paroxysm' en 'frenzy' zijn hier om zoo te zeggen niet van de lucht.

> 'I was conscious to a kind of rapture for which I could not account. I was solemn, yet full of rapid emotion, burning with indignation and energy. In the very tempest and hurricane of the passions I seemed to enjoy the most soul-ravishing calm. I cannot better express the then state of my mind than by saying, I was never so perfectly alive as at that moment.'

Het gevoel te leven eerst volkomen, wanneer het door hartstochten opgezweept tot de kalmte van de overspanning komt - waar zouden wij in *Tom Jones* een zinnetje vinden, dat dit beaamde? Caleb gaat niet zoo ver als de monnik Medardus, die zich een willoos werktuig van een vreemde macht noemt, maar het is toch ook een 'mysterious fatality' die hem naar de kamer voert, waar de bewijzen van den moord zich bevinden.

Trouwens, wie twijfelt of Godwin met Radcliffe en Lewis verwant is, leze zijn tweede boek: *Travels of St. Leon, a tale of the* 16*th century*. De werkelijkheid heeft hier het hazenpad gekozen, wij zijn weer te midden van motieven en wat erger is van requisieten. Godwin werd vroeg oud, zijn krachten waren na *Political justice* en *Caleb Williams* vrijwel uitgeput. Maar het publiek wilde romans en Godwin had geld noodig; hij zelf heeft zich in de inleidingen van 1799 en 1831 min of meer verontschuldigd. Wij zullen niet zoo onrechtvaardig zijn hem naar *St. Leon* te beoordeelen. Daar echter een schrijver in minder goed werk vaak zijn afkomst verraadt, mogen wij in den historischen samenhang hiervan gebruik maken. *St. Leon* behandelt een motief dat wij reeds ten deele kennen. De held is

dapper, edel en lichtzinnig, hij brengt zijn vrouw en zijn zoon tot den bedelstaf en ontmoet dan een geheimzinnig zwerver, die hem in de geheimen van het opus magnum inwijdt, maar hem laat zweren dit geheim te bewaren. Hij kan dus goud maken en het levenselixer bereiden, bezit macht over de materie en het leven, maar is aan den anderen kant weer gebonden. Dat dit tengevolge heeft, dat juist hetgeen hij verlangt niet geschiedt en dat de menschen, die hij lief heeft hierdoor niet gebaat worden, heeft de schrandere lezer al spoedig begrepen; de vrouw sterft, de zoon vloekt den vader niet eens, maar herhaaldelijk en de bezitter van die macht dwaalt vervolgd en veracht door de wereld. Hoe lang? Waarheen? Het is voor een romanschrijver buitengewoon lastig een onsterfelijken held te hebben - de aristotelische eisch, dat een kunstwerk behalve begin en midden ook een einde moet hebben, laat zich op die manier slecht bevredigen. Wat nog erger is - de ernstig bedoelde theorieën van *Political justice*, die zooals hij zelf voelde, in dit boek toch al in de klem kwamen, worden door dit vormloos bovennatuurlijke belachelijk. Is het, wanneer wij bij onze tegenstelling: begeerte naar vrijheid en gebondenheid blijven, niet een grapje van de Moira, dat de motieven, die de schrijvers kozen om dien strijd te veraanschouwelijken, ten slotte een molensteen aan hun hals worden?

Dit is de atmosfeer waarin Shelley is opgegroeid; dit is de letterkunde waaruit hij de voorbeelden voor zijn eerste pennevruchten koos; hij leerde Godwin al vroeg kennen, hij rekende zich tot de kleine ‘Godwin-gemeente’; Godwin gaf hem litterairen raad.

Laten wij nog even pogen samen te vatten, wat het kenmerk van die litteratuur is.

Zij is in al haar bestanddeelen ‘geladen’: personen, gebeurtenissen en omgeving zijn op zich zelf en in hun onderlinge verhouding vertegenwoordigers of dragers van zekere gevoelens; zij zijn het zoo zeer, dat hun werkelijke gestalte telkens aan die gevoelens wordt opgeofferd. Den aard van die

lading kan men bepalen door de overtuiging, dat het leven en alles wat geschiedt onder den invloed staat van onbekende machten. Hiermee verbindt zich een strijd in het binnenste van de hoofdpersonen, die zich onder de tegenstelling gebondenheid: begeerte-naar-vrijheid laat begrijpen. Als middel van uitdrukking kiest zij met voorliefde het motief. De uitwerking is, dat bij den lezer het gevoel van het onbekende, het noodlottige, het onvermijdelijke, het onoplosbare en daardoor een stemming van angst en ontzetting gewekt wordt en deze stemming wordt door den schrijver met nog een aantal andere middelen opzettelijk versterkt.

Misschien zouden wij er voor de volledigheid kunnen bijvoegen, dat diezelfde tijd nog een andere soort lading kent, die bij den lezer niet het gevoel van angst, maar dat van dwepend meevoelen of medelijden wekt. Wij lieten ze, daar zij voor ons doel niet in aanmerking komt, hier onbesproken. Wie nog eens aan den ouden Aristoteles denkt, vergete niet, dat hij bevrijding van die gevoelens eischt - en dat juist die bevrijding hiet achterwege blijft.

Wat Scott van Mrs. Radcliffe zegt, is op het geheele behandelde genre van toepassing: ‘they attain their interest neither by the path of comedy nor of tragedy’ - een eigenlijke oplossing naar de tragische of naar de komische zijde is onmogelijk. Wanneer de geschiedenissen een einde hebben, wanneer zekere personen sterven of trouwen en gelukkig worden, is dit hoogstens een concessie aan de moraal of aan een rest van artistiek vormgevoel. Een eigenlijke bevrediging ondervinden wij daarbij niet, daar het wel een afbreken, maar geen ontknoopen is. Maar de lezer verwacht ook geen ontknooping en geen bevrediging. Op gevaar af met woorden te spelen zou ik willen zeggen, dat het hier niet om een slot, maar om een schroef te doen is. De opmerkzaamheid wordt door den strijd zelf geboeid, de spanning zou verflauwen wanneer men meende, dat die strijd in komischen of tragischen zin zou te beslissen zijn, het gevoel, waar het op aan komt, zou met een werkelijk einde ook op zijn

eind loopen. Vormeloosheid is tot op zekere hoogte hier beginsel en het is om in die vormeloosheid toch weer vorm te brengen, dat men tot motieven zijn toevlucht neemt. Want wat wij een *motief* noemden, staat door zijn illustratief gehalte op de grens van de letterkunde, het vervult er, als het ware, de rol, die het *voorbeeld* - in zijn verhouding tot de begripsbepaling - in de wijsbegeerte speelt, het kan gevoelens, die een andere wijze van uitdrukking weerstreven, tijdelijk in een beeld kristalliseeren en is dus vaak een middel het zwevende en vloeiende, of wat in werkelijkheid niet op te lossen of te beslechten is, niettemin in een artistiek waar te nemen vorm samen te vatten.

Men stelt het gewoonlijk zoo voor, alsof Walpole's *Castle of Otranto* (1764) en Beckford's *Vathek* (1784) het uitgangspunt van onze richting vormen. Dit is juist - maar met zekere beperkingen: het waren gegevens, maar zij waren niet als zoodanig bedoeld. Wij moeten er rekening mee houden, dat het gevoel, waarvan wij spraken, eigenlijk niet met den romanvorm hoeft samen te vallen. Young's *Night thoughts* (1743) en Macpherson's Ossiangedichten (1760-65) zou men misschien veel beter als uitgangspunt kunnen nemen. Aan den anderen kant vindt de smaak, die tot die richting leidt ook een aantal voorbeelden in de oudere litteratuur. Over de herleving van Shakespeare omstreeks het midden van de 18e eeuw hoeven wij niet te spreken - het is duidelijk, wat *Lear* en *Macbeth* hier moeten beteekenen - maar ook een aantal andere dichters uit Elisabeth's tijd, die weer uit de oude doos gehaald worden, zijn van belang, en Godwin heeft niet vergeten er Shelley opmerkzaam op te maken (brief van 10.XII.1821). Juist Massinger, Beaumont en Fletcher, Middleton, Tourneur worden opnieuw gelezen en *The Spanish tragedy, The white devil, The witch, 't Is pity she's a whore, The duchess of Malfi, The atheist's tragedy* en wat dies meer zij, zijn tusschen 1760 en 1795 herdrukt. Walpole's ‘gothic novel’ - het is terecht gezegd, dat de stemming veeleer uit de Renaissance komt - ontstaat nu meer uit een spel met deze en dergelijke elementen, dan uit een werkelijke behoefte een zeker

gevoel bij zijn lezers op te wekken; het draagt al de kenmerken van een talentvol en vroolijk dilettantisme; de schrijver schrijft goed, maar hij schrijft voor tijdverdrijf en wij nemen zijn geheimzinnigheden evenmin au sérieux als hij zelf. Daarom staat dit grillige boek op zich zelf, en Walpole moet zich op zijn ouden dag verkneukeld hebben, toen hij bemerkte, waar zijn spelletje op uitliep. Ook *Vathek* was een voorbeeld, maar wanneer wij dit meesterwerk in Fransch proza nu uit de verte bekijken, is er veel meer in, wat het met het voorafgaande, dan met hetgeen volgde verbindt; het staat dichter bij Johnsons *Rasselas* (1759); bij Voltaire's romans, zelfs bij Montesquieu's *Lettres Persanes* dan bij Lewis. Boeken, die op de grens tusschen twee tijden of twee richtingen staan, kan men natuurlijk van twee kanten beschouwen - ik voor mij ben echter meer geneigd, in Beckford den laatsten vertegenwoordiger van den ironischen moraalroman, dan den voorlooper van den gevoelsroman te zien.

Wat den volgenden tijd betreft - al daalde het genre zelf vaak naar de benedenste lagen van de litteratuur, er zijn in de 19e eeuw toch ook maar weinig groote romanschrijvers geweest, die zich geheel aan zijn invloed konden onttrekken. Dien invloed vinden wij, om van Bulwer, Achim von Arnim of den ouden Dumas niet eens te spreken, in *La peau de chagrin* zoo goed als in *Notre Dame de Paris* of zelfs in *Thérèse Raquin* en *La bête humaine*, in *Bleak-house* en in *Romola*, bij Chateaubriand en Jeremias Gotthelf, bij Petrus Borel en Richard Wagner, bij Mevrouw Toussaint en George Sand. Dat hij beperkt bleef, hebben wij aan de groote tegenstanders te danken.

De tegenstanders? Dit soort letterkunde is zijn eigen vijand in zoover het zich niet kan ontwikkelen, zonder tegelijk in overdrijving te vervallen en in zoover het - ik heb er vaak genoeg op gewezen - van den beginne af aan tegen wetten van den artistieken vorm indruischt. Begrepen hebben dit de twee grootste kunstenaars, die die richting beleefden en er tijdelijk door werden meegesleept: Goethe en Walter Scott. Beiden hebben

leeren inzien, dat, wat hier gegeven werd, sterke factoren in de letterkunde konden zijn, maar dat zij op zich zelf onvoldoende waren, om een kunstwerk op te bouwen; zij hebben niet versmaad er van gebruik te maken, maar zij hebben met hun kostelijke smaak en zelfbeheersching en hun onfeilbaar gevoel voor den vorm dat gebruik aan hoogere schikkingen weten te onderwerpen. Goethe - die ook tegen die andere soort geladen-zijn streed - kant zich in 1808 tegen een kunst, die ‘ins Form- und Charakterlose’ dreigt te gaan. ‘Kein Mensch will begreifen, dass die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in der Gestalt die Spezifikation, damit jedes ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe.’ Scott waarschuwt in 1810 in een recensie over Maturin's *Fatal revenge* den schrijver met bijna vaderlijken ernst: ‘we have at no time more earnestly desired to extend our voice to a bewildered traveller, than towards this young man, whose taste is so inferior to his powers of imagination and expression, that we never saw a more remarkable instance of genius degraded by the labour in which it is employed.’

Dat zijn de jaren van *Zastrozzi* en *St. Irvyne*.

Wat die boeken bewijzen? Voor het artistieke niets, voor Shelley's geestelijke ontwikkeling alles. Wij zullen ons wachten ze nader te beschrijven, er valt niets over te zeggen dan dat *Zastrozzi* een wraakgeschiedenis is zonder slot noch zin, slechter dan het allerslechtste van Mrs. Radcliffe, zonder natuurbeschrijvingen, in een afgrijselijk schooljongensproza; dat *St. Irvyne or the rosicrucian* een roovergeschiedenis is op het motief van *St. Leon* - hoeveel geweldiger heeft Maturin het in 1820 in *Melmoth* behandeld! - een haartje beter van stijl dan het vorige met hier en daar beschrijvingen, waar de grens tusschen het verhevene en belachelijke nergens te trekken is, en met verzen ertusschen gestrooid. Bij die boeken behooren zijn eerste gedichten. *Original poetry by Victor and Cazire*, wat hij samen met zijn zuster of met zijn vriend Graham schreef, werd door den uitgever uit den handel teruggetrokken omdat er al te duidelijke

plagiaten uit Lewis in stonden. *The wandering Jew* werd samen met Medwin gedicht en berustte op Schubarts *Ewige Jude*, dat zij zonder titel op een stalletje hadden gevonden. Eindelijk het beste, de *Posthumous fragments of Margaret Nicholson*. Zijn vriend Jefferson Hogg vond in Oxford eenige verzen bij hem en op Shelley's vraag, wat hij er van dacht, antwoordde hij, dat ze buitengewoon goed als parodieën te gebruiken waren. In dien zin werden zij ietwat omgewerkt en een krankzinnig wijf dat een moordaanslag op George II had gedaan, toegeschoven: 'to ridicule the strange mixture of sentimentality with the murderous fury of revolutionists, that was so prevalent in the compositions of the day.' Maar ook die omkeering staat niet op zich zelf. Dat tusschen de geladen stemming en het komische in een van zijn typen zielkundige verwantschap bestaat, blijkt overal; zelfs Ann Radcliffe kan het niet missen. Het komische kan als afwisseling en tegenstelling het angstwekkende verhoogen; het kan op den weg van het ironische, satirische, sarkastische of scurriele op zich zelf een vorm van het angstwekkende worden; ten slotte kan het geheele genre in het burleske omslaan. Geschiedt dit laatste tegen den wil van den dichter .... tant pis! Gelukt het hem echter op de gespannen grens van de twee zich als een koorddanser te bewegen .... dan beleven wij den overgang van *Manfred* naar *Don Juan*:

> Now my sad fancy 'falls into the yellow
> Leaf,' and Imagination droops her pinion,
> And the sad truth which hovers o'er my desk
> Turns what was once romantic to burlesque.

Maar Shelley was nog lang niet zoo ver - zijn zeer onoorspronkelijk jongenswerk hangt met alle vezels met het proza, met de romanlitteratuur samen, die wij besproken hebben, hij drijft met zijn geheele wezen willoos op den stroom van zijn tijd.

Toen kwam de nieuwe weg.

Indien wij goed gezien hebben, dat ergens in de buurt van

Young's dichtkunst de wortels liggen van onze richting, kan het verbazing wekken, dat zij in den loop van den tijd juist een prozavorm koos en in den roman haar sterkste uitdrukking vond. Dat haar neiging tot het vormlooze haar voor het drama ongeschikt maakte, is begrijpelijk - maar ook de roman schijnt voor al die moeilijk te omlijnen stof een niet overeenkomstige vorm. Het zou te ver voeren en bovendien voor ons onderwerp van gering belang zijn, na te speuren, waarom het toch romans werden - ik wil er alleen nog eens op wijzen, dat een ‘romance’ als iets anders beschouwd werd dan een ‘novel’ en dat er sterke epische invloeden, hoofdzakelijk van den kant van de Ossian-poëzie in het spel waren. En dan - de vormkeuze is een van de grilligste hoofdstukken van de litteratuurgeschiedenis. Toch was ook de dichtkunst niet buiten schot gebleven: ieder van de lake-dichters heeft op zijn tijd in het transcendentale en angstwekkende gegrasduind - men leze er Wordsworth's *The Borderers*, Coleridge's *Osorio* of *The old mariner*, en Southey's *Thalaba* en *The curse of Kehama* maar eens op door - maar het zou verkeerd zijn te willen beweren, dat het geladenzijn het kenmerk van hun kunst is. Ook stamde Shelley als dichter niet van de lake-dichters af.

Nog eens, Shelley kwam uit het proza, en de nieuwe weg, dien hij tusschen 1810 en 1813 begon te vinden - in den tijd toen hij Mary, de dochter van Godwin en Mary Wollstonecraft tot vrouw nam - was de weg van den roman naar het lyrische. *Queen Mab*, dat vol zit van herinneringen aan het voorafgaande, is de brug.

Het is niet overbodig er op te wijzen, dat in Duitschland de man die ook met Lewis samenhing, en dien wij reeds dikwijls noemden, eveneens worstelde en zocht. E.T.A. Hoffmann is in den beginne overtuigd geweest, dat niet in de letterkunde maar in de muziek het middel lag om in het gezochte rijk van het onbekende te geraken; hij heeft - naar wij gelooven met recht, ingezien dat de hoogste oplossing van het probleem, dat ons bezig houdt - ditmaal waarlijk een oplossing! - bij Beet-

hoven te vinden is; hij zelf werkt van 1812-1814 aan zijn opera *Undine*. Maar in dien zelfden tijd drijven moedeloosheid en de lotsverwisseling, die hem van den stoel van den dirigent op dien van den rechter terugbracht, hem op den omgekeerden weg naar het proza en den roman: de *Elixiere des Teufels* ontstonden 1814-15. Tevens zijn het de jaren dat Byron - met wien Shelley nog niet in aanraking gekomen was - met alle macht poogt den poëtischen vorm voor de geladen figuren te vinden: van 1812 tot 1815 volgen *The giaour, The corsair, Lara* en *Parisina* elkaar - later (1817-1819) komt *Manfred*. Voor Scott beteekenen die jaren *Waverley* en *Guy Mannering*, voor Goethe, *Dichtung und Wahrheit*. Ik vraag verontschuldiging voor al die data, maar de jaartallen spreken hier al te duidelijk. Ik zou zelfs nog even verder willen kijken. Eerst zien wij dan iets, wat wij bijna een genre-schilderij kunnen noemen. In Augustus 1816 ontmoeten Shelley met Mary Wollstonecraft, Byron en Monk-Lewis elkaar te Genève; zij spreken over geesten, reciteeren spookgedichten, vertellen spookhistories; Shelley schrijft de vertelsels van Lewis in zijn dagboek en Mary voelt zich hierdoor geprikkeld haar eersten roman: *Frankenstein or the modern Prometheus* te gaan schrijven. Het is de roman van den afgrijselijken homunculus, de overwinning op het leven, die zooals van zelf spreekt, faliekant uitloopt, alweer een motief, alweer een boek, dat in onze reeks hoort .... en een boek waaraan Shelley, al weten wij niet hoeveel, toch zeker geestelijk aandeel had. Hij gaf er een inleiding bij, die eigenlijk meer een kritiek is, en wees op de verwantschap met *Caleb Williams*. Scott, die er weer een meesterlijke recensie over schreef, hield het, zooals de meesten in Engeland, voor een werk van Shelley. Geen wonder - *Frankenstein* had op *St. Irvyne* kunnen volgen, maar het was het jaar van *Alastor* en den *Hymn to intellectual beauty*. In 1817 schrijft Shelley een opgetogen kritiek over een nieuw boek van Godwin: *Mandeville, a tale of the* 17*th century in England* en noemt den schrijver ‘one of the most illustrious examples of intellectual power of the present age.’ Wilt gij nog

verder kijken? *Mandeville* ontleent zijn motief - de schrijver wijst er in de inleiding zelf op - aan een roman van den Amerikaan Charles Brockden Brown: *Wieland of the transformation* (1798). Het genre was naar Amerika gekomen en ook hier waren, zooals uit den naam blijkt, - al voor Hoffmann - Duitsche invloeden. Op Brockden Brown volgen later Nathanael Hawthorne en Edgar Allan Poe. Springen wij dan over den Atlantischen Oceaan terug, dan zijn wij bij den vertaler van Poe, bij Charles Baudelaire aangekomen, die nu aan den anderen kant - men denke aan den omslag van het angstwekkende in het scurrielkomische - in zijn grimmig wijsgeerig opstel *De l'essence du rire*, E.T.A. Hoffmann aanhaalt en verdedigt. Een fraaie kring - ook hier voert de weg naar de dichtkunst - naar de zeer hooge dichtkunst, en het is hier, als bij Shelley, een verademing dien weg te gaan.

Is het u wel eens opgevallen, dat het verwonderlijk schoone metrum van *The cloud*, de maat is van oude ballades als die van *Robin Hood and Maid Marian*?

With kisses sweet their red lips meet
  For she and the earl did agree
In every place, they kindly embrace
  With love and sweet unity.
But fortune bearing these lovers a spight,
  That soon they were forced to part,
To the merry green wood then went Robin Hood
  With a sad and sorrowful heart.

Hoe Shelley op dat metrum gekomen was? Het dreunde hem sinds 1810, sedert *St. Irvyne* in het hoofd, maar in dien tijd was het een heusche ballade van een monnik, die zijn doode geliefde in het graf zoekt, met een bijsmaakje van Bürger c.s.

And the wild midnight storm raved around his tall form.
  As he sought the chapel's gloom:
And the sunk grass did sigh to the wind, bleak and high,
  As he searched for the new-made tomb.

And forms dark and high, seem'd around him to fly,
  And mingle their yells with the blast
And on the dark wall half-seen shadows did fall,
  As enhorror'd he onward pass'd.
.....

Then despair nerved his arm to dispel the charm,
  And he burst Rosa's coffin asunder.
And the fierce storm did swell more terrific and fell,
  And louder peal'd the thunder.

Hoort gij de eerste klanken van:

I wield the flail of the lashing sail,
  And whiten the green plains under,
And then again I dissolve it in rain,
  And laugh as I pass in thunder.
I sift the snow on the mountains below,
  And their great pines groan aghast;
And all the night 't is my pillow white,
  While I sleep in the arms of the blast.

En neem nu den inhoud: *The cloud* is altijd nog een ballade - een ballade in het lyrische omgeslagen, een natuurballade van dwang en opstand, van sterven en vernieuwd leven, een anarchistische ballade van vrijheid en gebondenheid in eeuwige wisseling, een altoosdurend: ‘like a ghost from the tomb - I arise and unbuild it again.’

En de *Cenci*? Wij herkennen hierin de traditie van Webster en Tourneur, maar wij herkennen ook de motieven: den tyran, die zich aan geen banden van bloed of maatschappelijke regels gebonden voelt en door zijn dochter gedood wordt; het geestelijk en lichamelijk gemartelde jonge meisje; het motief van de bloedschande, dat, afkomstig uit mythologieën en heiligenlegenden, in dezen tijd een zoo eigenaardige beteekenis krijgt, dat het zelfs symbolisch in het leven der dichters - men denke aan Byron, men denke aan Chateaubriand - een rol schijnt te spelen. Ook in *The Cenci* is dit alles op weg naar de hoogste kunst - het moet zelfs in tegenstelling tot vroegere ‘visions’, hier een ‘sad reality’ worden - maar.... er schijnt iets aan

te haperen en wanneer gij de trotsche regels uit opdracht en inleiding aanhaalt, wil ik die van eenige jaren later citeeren: ‘the tragedy of *the Cenci* which was written rather to try my powers, then to unburthen my full heart.’

De weg van den roman naar de lyriek - ‘there is this difference between a story and a poem, that a story is a catalogue of detached facts, which have no other connexion than time, place, circumstance, cause, and effect; the other is the creation of actions according to the unchangeable forms of human nature, as existing in the mind of the Creator, which is itself the image of all other minds.’ Shelley heeft het nieuwe pogen te verklaren in die fonkelende rhapsodie, die hij *A defence of poetry* noemde en die als ‘a defence of the Poet’ eindigt. Wij zouden een nieuw opstel moeten beginnen om te bewijzen, hoe zeer ook deze dichterlijke dans om het begrip ‘expression of imagination’ met Godwin en de gedachten van dien tijd samenhangt, en hoe de verderfelijke dwaling, uit een dichtkunst ‘that creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiterations’ plotseling over te springen op een dichter, die dientengevolge ‘the happiest, the best, the wisest and the most illustrious of men’ moet zijn, alweer uit het ethisch-individualistisch anarchisme kan verklaard worden. Misschien is hiervoor later plaats en gelegenheid. Hier wil ik, om nog eens aan te toonen, hoezeer ook in het dichterlijk theoretische de gedachten en beelden in twee landen evenwijdig loopen, nog eens Shelley en Hoffmann schouder aan schouder doen zien.

Hoffmann schrijft 1815:

> ‘Der Ton wohnt überall, die Töne, das heisst die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, ruhen nur in der Brust des Menschen. - Aber geht denn nicht, so wie der Geist des Tons, auch der Geist der Musik durch die ganze Natur? Der mechanisch affizierte tönende Körper spricht ins Leben geweckt sein Dasein aus, oder vielmehr sein innerer Organismus tritt im Bewusstsein hervor. Wie, wenn ebenso der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen sich melodisch und harmonisch ausspräche?’

Shelley schrijft 1821:

> ‘Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven like the alternations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody. But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in a lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds and motions thus excited to the impressions which excite them. It is as if the lyre could accommodate its chords to the motions of that which strikes them, in a determined proportion of sound; even as the musician can accommodate his voice to the sound of the lyre.’

Ik ben met mijn lang betoog gereed. - Want gij beseft evengoed, of beter, hoezeer dit alles op het geheele opus, dat tusschen *Alastor, The revolt of Islam, Prometheus unbound*, ja *Adonais* en *Epipsychidion* ligt, van toepassing is. Verdenk mij niet van kleinzieligheid of ondankbaarheid, wanneer ik niet in warmer bewoordingen van mijn genieten getuig bij het aanschouwen, hoe de gevoelens, die ik poogde te kenschetsen eensklaps omslaan in een dichtkunst, die aan het hoogste raakt. Ik ben als gij geslagen door het wonder van dien ommekêer - maar ik kom als gij tot de slotsom, dat het er slechts aan raakt, en dat een ‘zeker te-kort aan zwaartekracht’ in het laatste, het beslissende moment die kunst doet kantelen. Waar gij meent ‘dat natuur en ziel zich hier bijna als een te-veel voordoen’ - daar zou ik mijn uitdrukking ‘geladen’ nog eenmaal willen herhalen. En hier loopen onze paden ietwat uit elkaar, want, wat gij in den dichter alleen gevonden hebt, zou ik algemeen willen zien en uit de bewegingen van zijn tijd willen verklaren. Doe ik, indien ik daarbij zijn persoon een zekere zelfstandigheid ontzeg, den dichter onrecht - het schijnt mij aan den anderen kant rechtvaardig, voor het ontoereikende van zijn dichtkunst tijd en omstandigheden mede verantwoordelijk te maken.

Emile Zola

Het is niet heel gemakkelijk uit de Fransche letterkunde van tegenwoordig wijs te worden. Maurice Barrès en André Gide? - ja, die kennen wij sedert dertig jaar; maar wij hadden nooit geloofd, dat zij groot genoeg waren om leiders in de litteratuur te zijn - en wij gelooven het nog niet. En de jongeren? Uit een aphoristisch artikel van dit jaar (*Écrits nouveaux*, Juli '21), dat den deftigen titel *Art poétique* draagt, raap ik eenige zinnetjes op. Het begint met een alinea: *Art chrétien*, dat is aan de orde van den dag:

> Je rappelle ici les dons du Saint-Esprit: l'amour, la crainte de Dieu, l'intelligence, la sagesse, la science, la force et le conseil. Que dirait-on d'une oeuvre où l'on reconnaîtrait les traces de ces dons? L'art européen, le nôtre, est l'art de l'ère chrétienne pour les chrétiens. Ce sont les meilleurs chrétiens qui feront le meilleur art, s'ils ont l'intelligence du Saint-Esprit qui est le sang-froid et l'amour.

Het is misschien niet overbodig mede te deelen, dat de schrijver de heer Max Jacob is, een bekeerde Israëliet, die voor eenige jaren *La défense de Tartuffe, Extases, remords, visions, prières, poêmes et méditations d'un juif converti* schreef. (1919). De christelijke kunst van Jacob begint nu met eenige lieden aan den dijk te zetten:

> Je ne prends pour de l'art chrétien ni la haine de Léon Bloy, ni les petites sensations de Huysmans, ni les joliesses précises de Verlaine, ni les rodomontades de Barbey.

Daarentegen worden Francis Jammes en Paul Claudel geroemd. Terloops gezegd, de kunst van Jammes herinnert mij aan plakplaatjes met gevleugelde engelkopjes, waarmee vrome

jonge meisjes hun briefpapier plegen te vercieren en de kwaadaardige, asphaltige mystiek van Claudel behoort tot het onverteerbaarste wat ik in de moderne litteratuur ken. Maar laten wij verder zien:

> Le XVIIe siècle littéraire est entiérement chrétien, même quand il est athée: la force, le renoncement, l'obéissance, l'ordre, l'humilité, la pauvreté d'esprit, la sobriété, la chasteté, le respect, sont tout à la fois les vertus esthétiques et les vertus chrétiennes. Le renoncement enlève les beautés au détail au profit des ensembles. (Croit-on vraiment que Racine n'était pas capable d'être aussi artiste que les Goncourt?) L'obéissance, en donnant le respect des régles, donne du prix à ce qui s'en éloigne, et, ce faisant, affine le goût public. L'ordre, c'est la composition matrice du Beau absolu, l'humilité ramène l'intelligence de l'écrivain à sa vérité, la pauvreté d'esprit c'est la simplicité sans quoi rien n'est beau, la sobriété c'est le dédain de l'ornement, la chasteté empêche l'égarement qui a pourri au moins deux siècles d'art, le respect c'est la connaissance de la valeur des mots, des sentiments, des hommes et la délicatesse dans l'emploi de ce qui est humain et de ce qui est l'art.... Les influences païennes abîment l'art depuis cent ans, les vertus chrétiennes de quelques artistes le soutiennent contre les barbares.

Ik vrees dat kerkvaders over dit gebruik van de Deugden hun hoofd zouden schudden; het heeft er iets van of iemand een koorknaapje met een wierookvat laat komen om de etenslucht uit zijn kamer te verdrijven; maar al blijft het twijfelachtig of het christendom veel van die kunst te verwachten heeft, het wordt langzamerhand duidelijk wat die kunst van het christendom wil - en dat is misschien niet zoo kwaad. Nu komt een tegenstelling:

> L'Art officiel est un art romantique; l'art romantique est anti-chrétien puisqu'il prône la passion que le christianisme réprouve. Un art nouveau doit être une réaction contre l'homme. On n'entend pas par l'art chrétien un art gémissant et plaintif, mais au contraire l'art de la tenue et qui fait gagner à la charité ce qu'il gagne à se pencher au-dessus d'elle, qui connaît mieux l'humanité parce qu'il la voit de plus haut sans lui permettre de le souiller; c'est l'attitude de l'artiste classique.

Het woord ‘romantisch’ heeft in de laatste vijftig jaar nauwelijks meer een positieve beteekenis gehad, het wordt alleen als tegenstelling gebruikt. Romantisch was alles wat niet klas-

siek was; romantisch was alles wat niet realistisch was; romantisch schijnt hier alles te worden wat niet ‘chrétien’ is, en ‘chrétien’ schijnt, daar de wereld in een kring draait, weer vrij dicht bij ‘classique’ te komen. Dat daargelaten, de strekking is alweer verstaanbaar - zij wordt bovendien opgehelderd door een later aphorisme, het aardigste uit de geheele ars poetica:

> A l'art Arlequin (Victor Hugo) substituer l'art Pierrot qui est l'A B C du vrai grand art.

Maar nu verschijnt in eens een zeer verbluffende ontboezeming:

> Exagérer pour se faire comprendre, décevoir et rassasier, rassembler dans un seul bloc tout ce qui ce rattache à une sensation pour la définir, ne définir que pour agrandir ou diminuer, pour caricaturer ou pour le contraire de caricaturer, dérouter pour l'amour d'un mot ou pour un coup de folie lyrique, se servir rarement des moyens anciens, mais parfois pour le repos ou pour le ton du madrigal, faire frissonner l'inconscient, sonder ses reins, faire servir la poésie à tous les deservoirs pour affirmer qu'on est poète même en dehors du livre à faire. Telle devrait être la poésie moderne, si quelqu'un la pratiquait intégralement.

Is dat nu de kunst van Pierrot - of is het de kunst van Harlekijn? Waar blijven de soberheid, en de kuischheid en het respect, dat de waarde van de woorden bepaalt? Als dit niet de raarste romantische saus is waarmee men die arme christelijke deugden en de gaven van den Heiligen Geest kan begieten, dan weet ik het niet.

Evenwel, wij zouden er niet zoo veel uit citeeren, wanneer wij niet overtuigd waren, dat deze *Art poétique* een teeken des tijds was en ons een vrij goed beeld van den toestand van de Fransche letteren gaf. Er is in deze zwakke aarzelende kunst veel begripsverwarring, maar toch ook een wil zich vrij te maken van veel, wat wij nu al zoo lang decadent genoemd hebben; altijd nog genoeg aanstellerij, maar daarnaast zoo iets als een reinigende melancholie; voorloopig weinig zelfkennis en zelfbeheersching, maar - en dat is het voornaamste - een groot heimwee naar eenvoud en regelmaat in vorm en inhoud. Laten

wij de vergelijking met het christendom, die voor velen stuitend, voor anderen bovendien niet vrij van belachelijkheid is, er buiten: eerbied voor regels; terughouding, die in het belang van het geheel, schoonheden van het detail durft opgeven; soberheid, die krullen, snuisterijen en ornamenten veracht; kieschheid, die voor overdrijving en losbandigheid behoedt; piëteit voor de waarde van het woord en het gevoel .... dat is een programma, waarmee een kunst voor den dag kan komen, dat zijn eischen, die ons, werden zij vervuld, verder zouden brengen dan:

> Car nous voulons la Nuance encore,
> Pas la Couleur, rien que la nuance!

Al schijnt een zinnetje als: ‘pour être un poète moderne il faut être un très grand poète,’ op den eersten aanblik ietwat onnoozel - men kan er met wat goeden wil toch ook een gevoel van dichterlijke verantwoordelijkheid uit lezen. Het komt er -want wij lezers zijn helaas zoo onzedelijk, dat wij een goed dichter met een slecht programma altijd nog boven een goed programma met een slecht dichter verkiezen - het komt er slechts op aan, dat een groot talent naar deze beginselen een groot kunstwerk maakt. Voorloopig lezen wij met een droefgeestigen glimlach het laatste aphorisme:

> Ils chargent, dit l'Evangile, les autres de fardeaux qu'ils ne voudraient même pas toucher du doigt. C'est le cas de l'auteur de ces lignes. Il a touché le fardeau, mais il n'a pu le remuer.

Wij hebben het kromme torentje van het kapelletje des heeren Jacob dan ook eigenlijk beklommen, om van daaruit naar het verleden te kijken - het verleden waartoe het naturalisme nu schijnt te behooren. Wie nog niet genoeg van jubilea heeft, kan het volgend jaar den honderdjarigen geboortedag van Edmond de Goncourt vieren. Al beteekenen zulke feesten niet heel veel, zij brengen ons toch vaak onze verhouding tot den jubilaris even in het bewustzijn. In dit geval kan onze tijd, die zoo ijverig over wetten der geschiedenis nadenkt, misschien

een oogenblik peinzen over het verschijnsel: dat iedere eeuw de vijand is van de voorafgaande. Is dit een paradox, een historisch gezichtsbedrog, of is het iets waarvoor een van mijn vrienden het fraaie neologisme ‘Spengelarij’ gevonden heeft. Op zich zelf is het niet heel waarschijnlijk, dat een willekeurige decimale periode, die met geen enkel kosmisch verschijnsel samenhangt, een indeeling van de beschavingsgeschiedenis zou vertegenwoordigen. En toch zijn in ons oog de eeuwen individuen. Zij hebben een eigen bestaan, een eigen karakter, een eigen geest, die zich eigenlijk van den beginne af aan openbaren, en die geest, dat karakter vormen een tegenstelling tot die van hun onmiddellijke voorgangster. Geen eeuw heeft de zestiende minder begrepen dan de zeventiende - de achttiende heeft de zeventiende, de negentiende de achttiende eeuw miskend. Voor de middeleeuwen durf ik niet zoo boud spreken, maar toch schijnt het mij, dat men iets dergelijks van de veertiende en de dertiende en van de zestiende en de vijftiende eeuw zeggen kan. Beleven wij op het oogenblik niet hetzelfde? Hoe ver hebben ons die twintig jaren van de nieuwe eeuw reeds van de oude verwijderd! Wij voelen het in de natuur- en in de kultuur-wetenschap en in de wijsbegeerte. Wij voelen het bij de jonge generatie - van wat onze jeugd vervulde weten zij weinig, willen zij weinig weten. Wij voelen het bij ons zelf - het is alsof wij verhuisd zijn, wij denken aan het oude huis terug, terwijl wij het nieuwe bewonen. Ergens te Florence hangt een zeer oude klok, die maar eenmaal in honderd jaren haar metalen tong in beweging zet; in den nacht van 31 December 1900 heb ik haar hooren luiden, nu begin ik langzamerhand te begrijpen, waar de klepel hangt. Genoeg - zulke mijmeringen zouden ons zoo niet tot chiliasten, dan toch tot hekatisten kunnen maken. Ik wilde alleen maar zeggen dat ik, hoewel mijn bijziendheid niet heeft toegenomen, om de negentiende eeuw en het naturalisme te ontwaren, naar een verrekijker moet grijpen. Reden te meer om te pogen het een en ander, wat wij van het verleden nog meenen te weten, samen te vatten; in zooverre wij amphibieën

eenig historisch plichtbesef bezitten, zou er dit onder kunnen vallen.

I Therèse Raquin en Les Mystères de Marseille

In 1867 schreef de zevenentwintigjarige Zola twee romans te gelijk. Zijn betrekking bij de uitgeverszaak van Hachette had hij einde '65 opgegeven; daarna was hij een jaar lang onder de Villemessant medewerker aan *l'Evénement*, dat later de *Figaro* zou worden, geweest, had kritieken over litteratuur en schilderkunst - *Mon salon* - geschreven, was met een feuilleton - *Le voeu d'une morte* - begonnen, maar stond begin '67 weer op straat. Met artikelen of stukjes in den trant van de reeds verschenen *Contes à Ninon* was niet veel te verdienen; een reeks artikelen over schilderkunst - weer een *Salon* - werd door de angstvallige redactie van *La Situation* geschorst; hij was blij, toen ‘dans un de ces moments de misère noire’, de heer Armand, redacteur van een te Marseille verschijnend blaadje: *Le Messager de Provence*, hem voorsloeg, een aantal akten van beruchte processen der laatste vijftig jaar, die hij zich op de griffie van het gerechtshof had weten te verschaffen, tot een feuilleton te verwerken. Twee maal in de week zou het verschijnen; honorarium ‘deux sous la règle’ - dat gaf maandelijks tweehonderd francs. De geschiedenis van het Fransche feuilleton hoeven wij niet meer te schrijven; de ‘Mystères’ - wel te verstaan de negentiend' eeuwsche - waren aan de orde van den dag sedert Eugène Sue (1842). ‘Cette idée de journaliste n'était pas plus sotte qu'une autre, et le malheur a été sans doute qu'il ne fût pas tombé sur un fabricant de feuilletons, ayant le don des vastes machines romanesques’ (*Préface* van de *Mystères de Marseille* 1884).

Maar het boek, dat hij sedert '66 onder handen had, hoefde onder dit broodwerk niet te lijden. ‘En même temps, j'écrivais

Thérèse Raquin; et lorsque le matin j'avais mis parfois quatre heures pour trouver deux pages de ce roman, je bouclais l'aprèsmidi, en une heure, les sept ou huit pages des *Mystères de Marseille*. Ma journée était gagnée, je pouvais manger le soir' (Préface van de *Mystères*). Laten wij er voor de volledigheid bijvoegen, dat ook *Thérèse Raquin* als feuilleton in den door Arsène Houssaye geredigeerden *Artiste* verscheen en dat er eenige stukken uit werden weggelaten 'parce que l'impératrice lisait la revue.'

Voor de ontwikkelingsperiode waarin zich Zola bevond, zijn die twee boeken kenmerkend.

Eigenlijk moesten die authentieke processtukken, die 'documents humains', een kolfje naar de hand geweest zijn van den man, die eens de *Rougon-Macquart* en den *Roman expérimental* zou schrijven. Dat ze het niet waren, heeft hem later zelf verbaasd. Na '80, toen de vijandige kritiek naar zonden uit zijn verleden zocht, en op de boekenstalletjes te Marseille de vergeelde exemplaren van de eerste uitgaaf opsnuffelde, heeft hij uit trots zelf een nieuwe uitgaaf laten verschijnen en hij zegt in de inleiding: 'Certes, le procédé y est gros; mais, comme je relisais les épreuves, ces jours-ci, j'ai été frappé du hasard, qui, à un moment où je me cherchais encore, m'a fait écrire cette oeuvre de pur métier, et de mauvais métier, sur tout un ensemble de documents exacts. Plus tard, pour mes oeuvres littéraires, je n'ai pas suivi d'autre méthode.' Een toeval dus - en een toeval dat hem niet eens tot inzicht van zijn eigen wezen bracht, of hem den weg naar zijn latere manier van werken wees; 'documents exacts' beteekenden in '67 voor Zola niets anders dan wat zij voor den redacteur van den *Messager* beteekenden: een middel om een sensatie-feuilleton te schrijven.

Dit feit en de beteekenis, dat hij nog aan het zoeken was, zijn van belang bij de beoordeeling van het tegelijkertijd geschreven boek, dat geen 'broodwerk' maar 'kunst' moest zijn. Ook in *Thérèse Raquin* is van 'documents' en van notities en schetsen naar de werkelijkheid nog niets te bespeuren - hier werd geen stof geleverd, de eenige drijfveer van den kunstenaar

is hier de phantasie. De naturalistische romanschrijver Zola moet nog geboren worden; Zola de dichter is aan het woord.

Want - men heeft dit tot nu toe al te gemakkelijk vergeten - Zola was als dichter begonnen. In den tijd toen hij er voor het eerst ernstig aan dacht, zich, zooals men pleegt te zeggen, aan de letterkunde te wijden - dat wil zeggen omstreeks '60 - heeft hij zich onder die letterkunde alleen de dichtkunst voorgesteld. Het eerste boek, dat hij, toen hij bediende bij Hachette was, den uitgever aanbood, was een bundel gedichten. Van die poëzie is maar weinig voor den dag gekomen, maar de honderd bladzijden, die met een korte inleiding aan het boek van Paul Alexis (*Emile Zola, Notes d'un ami*, 1882) zijn toegevoegd, geven ons toch een denkbeeld, van wat hij als dichter wilde. Zelfs wanneer wij ze niet bezaten, zouden wij uit het vroolijke autobiographische stukje aan het begin van een kritiek over Alfred de Musset (*Documents littéraires*) kunnen zien, hoezeer Zola dien dichter vereerd heeft. Iedere bladzijde echter van de drie gepubliceerde epische fragmenten (*Rodolpho, l'Aérienne* en *Paolo*) kan opnieuw bewijzen, dat deze vereering alles behalve platonisch was. *Rodolpho* en *Paolo* herinneren door vorm en inhoud door de manier waarop de dichter nu eens gemoedelijk, dan weer cynisch met den lezer of met de Voorzienigheid konverseert en eindelijk door de voorliefde voor dialoog in de verzen aan *Don Paez* en *Rolla*. In *l'Aérienne* vinden wij den toon van de *Nuits*; die dame zelf is een ietwat bleek en burgerlijk nichtje van Musset's Muze. Wij moeten al onze verbeeldingskracht inspannen om te gelooven, dat de volgende verzen van den schrijver van *La Terre* zijn: - - -

> Ah! blonde vision, ma soeur, ma bien-aimée,
> Rose de mon sentier, éclose et parfumée,
> Toi que toujours je nomme, ainsi qu'au premier jour,
> Ma blanche Aérienne et ma vierge d'amour!
> Ce nom faít naître encore, en vibrant sur ma lyre,
> A ma lèvre brûlante un paisible sourire.
> Le temps est donc venu d'effeuiller nos bleuets
> Et d'épancher à tous nos amoureux secrets.
> Il me faut donc jeter à la foule railleuse

Ton âme, ô chaste soeur, aimante et généreuse,
Et ce beau rêve d'or que, la main dans la main,
Nous fîmes, certain soìr, sur le bord du chemin.
O Muse ínsatíable, amère et douce amie
Qui berce dans tes bras la douleur endormie,
Qui console le coeur en chantant ses vingt ans,
Et prostitue ainsi les fleurs de son printemps! etc. etc.

Die *chaste soeur*, en die *Muse insatiable* zijn al vrij bedenkelijk; nog bedenkelijker worden regels als:

Les vents du soir jouaient, soupirs mélancoliques,
Tièdes et languissants, dans les ormes antiques,
Et leur souffle apportait du rivage voisin
Par moments une odeur de lavande et de thym.
- - - - - - - - - - -
Je sentais, sous les feux de cette nuit d'été,
Les champs autour de moi frémir de volupté.
Ces brises, ces parfums, cette lueur douteuse
Que la lune épanchait, pâlissante et rèveuse.

wanneer wij ze vergelijken met eenige verzen uit Musset's *Lucie*:

Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
Sortaient autour de nous du calice des fleurs.
Les marronniers du parc et les chênes antiques
Se berçaient doucement sous leurs rameaux en pleurs.
- - - - - - - - - - - -
La lune, se levant dans un ciel sans nuage,
D'un long réseau d'argent tout à coup l'inonda, etc.

Het zou al te goedkoop zijn deze verzen te kritiseeren; wat ze waard waren heeft de dichter, al was hij ijdel genoeg om ze door zijn vriend te laten publiceeren, zelf wel ingezien: ‘je n'ai pu relire mes vers sans sourire’. (Brief aan Alexis 1884). Waar het op aan komt is, te begrijpen hoe het er in den geest van den jongen Zola uitzag. En misschien heeft de vergelijking nog een ander belang. Musset is de raadselachtigste figuur uit de Fransche letteren van de 19e eeuw. Voortdurend in oppositie tegen zijn oudere dichterlijke tijdgenooten Lamartine en Hugo en daarbij niet in staat zijn bewondering te onderdrukken of zich aan hun invloed geheel te onttrekken, beroemd door werk,

dat hij tot sijn slechtste rekende en onbegrepen in wat hij eigenlijk wilde, is hij bij al sijn grootheid toch niet volgroeid en heeft ten slotte den moed en den strijd opgegeven. Maar letterkundig zaad gaat vaak elders en anders op dan men zou verwachten. Tusschen den aantrekkelijken poëet die zijn tafel plechtig dekte, die alle kaarsen in zijn kamer op stak, om te gaan dichten en zich zelf als het ware een feest gaf, wanneer hij werkte, en den stoeren, onvermoeiden 'lourdaud splendide', van wiens persoon zoo weinig bekoring uitgaat, is een hemelsbreed verschil - en toch vinden wij vezels die van de *Confession d'un enfant du siècle* naar de *Rougon-Macquart* loopen, toch is Zola tot op zekere hoogte executeur testamentair van Musset geworden. Misschien vinden wij gelegenheid hierop terug te komen; hier kan men volstaan er op te wijzen, dat Zola, de dichter, willens en wetens een scholier was van Musset: 'de mon temps, nous imitions Musset, nous nous moquions de la rime riche, nous étions des passionnés'. (Brief aan Alexis 1881). Dit geldt ook voor zijn oudste proza: de *Fée amoureuse* - het oudste van de *Contes à Ninon* - is van het zelfde slag als *l'Aérienne*; de *Deux voleurs et l'âne* - uit denzelfden bundel - is een vertelling die tusschen *Frédéric et Bernerette* of *Mimi Pinson* en Murger's *Vie de Bohême* komt te staan.

Thérèse Raquin, uitgekomen tien jaar na het verschijnen van *Madame Bovary*, begonnen in het jaar van de *Education sentimentale* en kort na *Renée Mauperin* (1864) en *Germinie Lacerteux* (1865) is niettegenstaande dit alles, en hoewel die boeken zeker niet zonder invloed op hem geweest zijn, toch in de eerste plaats een werk van den dichter van *Rodolpho*. Al heeft die dichter begrepen, dat degens op zij, hoeden met pluimen of jonkvrouwen aan wier lange wimpers men in den maneschijn een traan ziet hangen, evenmin tot zijn stijl behooren als wiegende Alexandrijnen, al heeft hij ingezien, dat het tegenwoordige en het proza zijn terrein is - zijn richting is niettemin dichterlijkphantastisch gebleven. Bladzijden als hoofdstuk XVII, waar

Laurent met het spook van Camille worstelt, de huwelijksnacht in hoofdstuk XXI, het slot met mes en vergift, zijn zuiver dichterlijke ficties waarop het begrip ‘naturalisme’ past als een tang op een varken.

Voor de tweede uitgave in '68 - het boek, dat door de kritiek buitengewoon slecht behandeld was, had misschien juist daarom succes - schreef Zola een inleiding die voor het eerst de kiem van zijn later artistiek-wetenschappelijk systeem vertoont:

> Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons; enfin ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi.

Vergissen wij ons niet, dan bevat deze tirade een fraai staaltje van artistiek zelfbedrog: niet wat de schrijver gegeven had, maar wat hij later geven wilde, wordt hier verdedigd. Wanneer hij er op laat volgen:

> On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout,

dan moeten wij hem, wat ons betreft, die hoop ontnemen.

> Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes: ainsi, j'ai tenté d'expliquer l'union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j'ai montré les troubles profonds d'une nature sanguine au contact d'une nature nerveuse. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir: étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.

Nog eens - dit is een dwaling, de ontwakende naturalist Zola schrijft hier den dichter Zola bedoelingen toe, die hij niet gehad heeft. Wat in *Thérèse Raquin* weergegeven wordt, zijn geen temperamenten en is geen physiologie, maar het is een gevoel. ‘Ce que j'ai été *obligé* d'appeler leurs remords....’ er ligt een zekere verlegenheid, een zekere schaamte in dat zinnetje - maar dat helpt alles niet: het eigenlijke onderwerp van het boek zijn niet de personen, maar het is het Berouw. Niet precies het berouw dat de christelijke kerk of de moraal voorschrijft; wat Zola belang inboezemt, is het feit, dat verkeerde handelingen voor den dader andere gevolgen hebben dan hij ervan verwacht, dat zij zielstoestanden veroorzaken, die innerlijk en uiterlijk noodlottig voor hem moeten worden. Het was een averechtsche kritiek, die hem beschuldigde enkel obsceniteiten te willen schilderen - maar zijn eigen overtuiging, een ‘but scientifique’ te hebben vervolgd, was even ver bezijden de waarheid. ‘L'âme est parfaitement absente....’ integendeel, het zijn niet anders dan zielstoestanden die hier geschilderd worden. Zola is - Paul Alexis heeft het ons verraden - op het idee van zijn boek gekomen door een roman van Belot en Ernest Daudet (*La Vénus de Gordes*): een vrouw en haar minnaar vermoorden hier den echtgenoot, worden ontdekt en komen voor het gerecht. ‘Zola imagina la donnée autrement saisissante d'une femme et de son amant ayant également assassiné le mari, mais dont le crime échappait à la justice des hommes; et le drame commençait lá, par le supplice du remords entre les deux coupables, qui, se punissant l'un l'autre, passaient le reste de leur vie à ce déchirer’ (*Emile Zola* Notes d'un ami) - die naïeve beoordeelng van Alexis is veel treffender dan Zola's bewering: ‘gegeven een krachtige man en een onbevredigde vrouw....’ met al wat er op volgt. Oorspronkelijk heette het boek *Une histoire d'amour* - die titel was juist. De titel *Thérèse Raquin* is vermoedelijk ontstaan onder den invloed van *Ursule Mirouet, Eugénie Grandet, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux* etc. - hij is verkeerd. Wanneer wij Thérèse met Renée of Germinie vergelijken, springt het

verschil in het oog. De vrouwen van de Goncourts zijn individuen waarvan de schrijvers uitgaan, wier omgeving, ontwikkeling, wier innerlijke en uiterlijke lotgevallen beschreven worden; Thérèse is geen individu, zij is de draagster van een gevoel, en dit gevoel is voor den schrijver belangrijker dan de persoonlijkheid van de draagster.

Nu kan een figuur drager van gevoelen of eigenschappen zijn en niettemin een zeer sterke realiteit bezitten - Harpagon en Tartuffe zijn niets anders, maar hun schepper heeft met alle middelen gepoogd uit zijn abstracties werkelijkheid te maken, het woord vleesch te doen worden. En juist in zijn middelen, - hier ligt een verder bewijs van zijn vergissing - is Zola zeer sterk dichterlijk-phantastisch. Wanneer de onvermurwbare Tiphaine - uit Hugo's *Légende des Siècles* - den kleinen Angus over berg en dal vervolgd heeft, geen bosch en geen monnik en geen moeder, noch de natuur, noch de godsdienst, noch de menschelijkheid in staat waren, zijn hart tot meelij te bewegen en hij ten slotte den knaap in een afgelegen ravijn geslacht heeft, dan wordt op eens de bronzen arend op den helm van den snoodaard levend, pikt hem de oogen uit, breekt zijn tanden, slaat zijn gloeiende klauwen in zijn schedel, doodt hem.... ‘et s'envola terrible’! Wanneer Hesther Prynne - uit Hawthorne's roman - lang genoeg als teeken van haar schande de scharlaken letter op haar kleed gedragen heeft, dan heeft zich ondertusschen die zelfde letter bloedig op de vleeschelijke borst van den onbekenden vader van haar kind afgeteekend. Dit zijn vaak herhaalde typen uit de phantastische litteratuur; men mag ervan denken wat men wil, maar men zal moeten toegeven, dat zij niet op ‘documents humains’ berusten en dat men er geen ‘but scientifique’ mee vervolgt. Wel nu - *Thérèse Raquin* is vol van zulke typen. Het roode litteeken van Laurents hals, van den beet van Camille bij de doodelijke worsteling, gloeit door de tweede helft van het boek tot in de laatste zinnen toe op een manier, die meer aan een sprookjesmotief dan aan een consult met een chirurgijn doet denken. Het portret van Ca-

mille, dat na zijn dood als het ware zijn wreker wordt, ja, zich op Laurent's atelier op wonderbaarlijke wijze vermenigvuldigt, is in de gruwellitteratuur van Walpole tot Ann Radcliffe een wel bekende gast, het hoort in dezelfde kategorie als François, de spookachtige kater, die - Baudelaire had eenige jaren te voren Poe vertaald - wel een jong van *The black cat* zou kunnen zijn. Dit gaat tot in de personen toe. Camille's moeder is door een beroerte verlamd; van de spraak beroofd, bezit zij geen enkel middel zich verstaanbaar te maken. Welk wetenschappelijk document stelt den naturalistischen schrijver in staat, ons mede te deelen, wat er in het binnenste van de lijderes omgaat? Zelfs ‘le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres’ zou hier niet veel aan het licht brengen. Toch worden aan wat deze patient denkt en voelt lange bladzijden gewijd, toch begint zij langzamerhand op l'aigle du casque te lijken en zit ten slotte als poëtische Gerechtigheid of symbolische Wraakgodin op de doode Thérèse en Laurent neer te kijken ‘ne pouvant se rassasier les yeux’. Alles wel beschouwd is de sluwe heer Noirtier uit den *Comte de Monte Christo*, die na zijn beroerte met zijn eene oog nog zoo veel tot stand brengt, als figuur naturalistischer geschilderd dan Madame Raquin. Nog eens - de schrijver van Thérèse was geen naturalist, maar - het woord is van hemzelf - een ‘passionné’.

Wij zouden hem intusschen onrecht doen, wanneer wij het voorstelden, alsof hij volkomen dupe van zijn eigen theorieën was. Zijn ‘Préface’ van '68 eindigt met een zelfkritiek: *Thérèse Raquin* est l'étude d'un cas trop exceptionnel; le drame de la vie moderne est plus souple, moins enfermé dans l'horreur et la folie.... D'autre part, le style n'a pas la simplicité que demande un roman d'analyse. Il faudrait, en somme, pour que l'écrivain fit maintenant un bon roman, qu'il vît la société d'un coup d'oeil plus large, qu'il la peignît sous ses aspects nombreux et variés, et surtout qu'il employât une langue nette et naturelle’. De kern van de zaak raakt hij hier niet, maar wij kunnen er toch uit zien, dat hij, niettegenstaande zijn plechtige verzekeringen

over zijn ‘but scientifique’, voelde, dat er iets niet in den haak was - of laten wij liever zeggen, voelde een boek geschreven te hebben, dat met zijn nieuwe inzichten niet overeenkwam.

Les Mystères de Marseille is weinig bekend en ik zou iemand, die geen slaapmiddel noodig heeft, ook niet aanraden het te lezen. Het is maar al te waar, Zola had niet ‘le don des vastes machines romanesques’; het verhaal is spannend noch opwindend, zoekers naar prikkelende of schokkende gebeurtenissen vinden er niets van hun gading; gapend verlangen wij bij het lezen naar Sue, den ouden Dumas, of zelfs naar Gaboriau en Ponson du Terrail. De lichtzinnige burgerjongen Philippe Cayol schaakt Blanche, het nichtje van den edelman de Cazalis. Het jonge paar wordt vervolgd; Philippe komt na eenige avonturen achter de tralies en wordt tot tuchthuisstraf en den schandpaal veroordeeld. Om hem daarvoor te bewaren, poogt Philippe's brave broeder Marius, geholpen door het onvermijdelijke lieflijke en zelfopofferende bloemenmeisje Fine, den cipier om te koopen. De goede man verlangt vijftienduizend francs om den gevangene te laten ontsnappen en Marius doet, om dit geld bij elkaar te krijgen, de ronde bij alle woekeraars, flesschentrekkers, bankroetiers, oplichters, speelbanken en lichtekooien van Marseille - in deze tournee, die meer dan een derde van het boek beslaat, gijn de meeste geleverde processtukken netjes op een rijtje verwerkt - ten slotte krijgt hij het op eerlijke manier van zijn chef, den edelmoedigen reeder Martelly. Philippe ontvlucht, Blanche bevalt. De zoon wordt door Marius en Fine geroofd en bijna de geheele rest van het boek beschrijft de slinksche pogingen van den Marquis de Cazalis, dit voor zijn beurs en zijn eer gevaarlijk neefje weer in handen te krijgen. Om de algemeene verwarring te verhoogen en tegelijk de ontknooping teweeg te brengen, komt de Revolutie van '48. Phillippe en Cazalis sterven. Blanche gaat in het klooster, Marius en Fine trouwen. Men ziet het programma van de feuilletonlitteratuur met schaking, ontsnapte gevangenen, kinderroof, opstand, duels etc. is

gevolgd en er zijn bladzijden genoeg in, die bewijzen, dat Zola zijn modellen bestudeerd had:

> Et je suis chez les Cazalis, dit-il lentement, je suis chez les descendants de cette famille illustre dont la Provence s'honore.... Je ne savais point que le mensonge habitât dans cette demeure, je ne m'attendais pas à trouver logées ici la calomnie et la lâcheté.... Oh! vous m'entendrez jusqu'au bout. Je veux jeter ma dignité de laquais à la face indigne de mes maîtres.

Maar het geheel blijft lam en lusteloos. Wat een fraaie gelegenheid, denken wij onwillekeurig, liet Zola hier voorbij gaan, den lezers van het provinciale blaadje te geven wat zij zochten en toch tegelijk een parodie te leveren op een soort schrijvers en boeken, die hij verachtte. Voor een geestig man lag hier iets als een Don Quixote in het klein. Maar fumisterie lag niet in Zola's menschelijke natuur, noch in de natuur van zijn talent. Hij heeft zijn werk gedaan, zooals hij een jaar te voren zijn werk op het uitgeverskantoor gedaan had, en na gedanen arbeid zijn geld opgestoken. ‘Les *Mystères de Marseille* rentrent pour moi dans cette besogne courante, à laquelle je me trouvais condamné. Pourquoi en rougirais-je? ils m'ont donné du pain à un des moments les plus désespérés de mon existence. Malgré leur médiocrité irréparable, je leur en ai gardé une gratitude’ (Préface van de *Mystères*). Toen hij later in gelukkiger en beroemder tijden aan dit boek terugdacht, was het ook met ietwat trots: ‘Et, en attendant que ce roman périsse un des premiers parmi les autres, il ne me déplaît pas, s'il est d'une qualité si médiocre qu'il fasse songer au lecteur quelle somme de volonté et de travail il m'a fallu dépenser, pour m'élever de cette basse production à l'effort littéraire des *Rougon-Macquart*’. (Préface van de *Mystères*).

Misschien schuilt hier alweer een zeker zelfbedrog of ten minste een gebrek aan inzicht in zijn eigen ontwikkeling. Wie het boek aandachtig doorleest, vindt hier en daar tusschen al die rare en verwaterde bladzijden soms iets zeer opmerkelijks:

> Avec la nuit revint le cruel souci du coucher. Blanche avait peine à marcher encore; ses pieds meurtris saignaient sur les cailloux pointus et tranchants. Philippe comprit qu'il ne pouvait la conduire plus loin. Il la soutint, et lente-

> ment ils montèrent sur le plateau qui domine les Infernets. Là s'étendent des landes incultes, de vastes champs de cailloux, des terrains vagues creusés de loin en loin par des carrières abandonnées. Rien n'est si étrangement sauvage que ce large paysage aux horizons pelés, tachés ça et là d'une verdure basse et noire; les rocs, pareils à des membres tordus, percent la terre maigre; la plaine comme bossue, semble avoir été frappé de mort, au milieu des convulsions d'une effroyable agonie. Philippe espérait trouver un trou, une caverne. Il eut la bonne fortune de rencontrer une poste, une de ces logettes dans lesquelles les chasseurs se cachent pour attendre les oiseaux de passage. Il enfonça la porte sans aucun scrupule, il fit asseoir Blanche sur un petit banc qu'il sentit sous sa main. Puis il alla arracher une grande quantité de thym; le plateau est couvert de cette humble plante grise dont la senteur âpre monte de toutes les collines de la Provence. Il porta le thym dans le poste, où il l'étala en une sorte de paillasse sur laquelle il étendit la couverture. Le lit était fait. Et les deux amants, sur cette couche misérable, se donnèrent le baiser du soir. Ah! que ce baiser contenait de souffrance douce et de volupté amère! Ils s'embrassaient avec toutes les fougues de la passion et toutes les colères du désespoir.

Hier zijn wij ver van het sensatie-feuilleton - het is zeker geen volmaakt proza, maar het heeft toch voortreffelijke eigenschappen, het is niet overladen, het heeft beeldende kracht en beweeglijkheid, het is wel melancholisch maar niet zwaartillend; zonder twijfel, het is beter dan de zoetelijk levenslustige taal van de *Contes* à *Ninon*, maar staat het eigenlijk ook niet dichter bij de ‘langue nette et naturelle’, die Zola in '68 zocht, dan de volgepropte gezwollen zinnen in *Thérèse Raquin*. Er zijn meer zulke bladzijden in het boek - ook persoonsbeschrijvingen, of die aan psychologie raken - en wanneer men ze naast elkaar zet, en de balans tusschen de twee boeken opmaakt, dan valt zij misschien niet eens zoo zeer in het nadeel van de *Mystères* uit. In ieder geval noopte dit werk Zola objectief te schrijven en er zijn eigen persoon zoo ver mogelijk buiten te laten, het dwong hem afstand te doen van zijn lyrische neigingen; waarschijnlijk heeft hij er meer bij geleerd dan hij later zelf vermoedde.

In dezen strijd tegen de lyriek, die nu in '68 met volle kracht begint, ligt een stuk van Zola's artistiek levensprobleem.

Even iets over dit netelige woord ‘lyriek’. Er bestaat een litteratuur-historisch systeem - geen Duitsch systeem, erg-

denkende lezer! - dat al wat geschreven is, naar de daarin te hooren dichterlijke stem indeelt. Wanneer wij ons de letterkunde acustisch voorstellen, vinden wij geschriften, waarin wij duidelijk de individueele stem van den schrijver vernemen; daarnaast geschriften, waarin de door den schrijver geschapen of weergegeven figuren ieder met hun eigen stem spreken; ten slotte geschriften, waarin wij noch de persoonlijke stem van den dichter, noch die van de figuren hooren, maar die in een van beiden onafhankelijk geluid, in een neutrale stem geschreven zijn. Wij kunnen de eerste soort *lyrisch*, de tweede *dramatisch*, de derde *episch* noemen. Dat het gebruik van deze stemmen ten deele met aangeboren eigenschappen, tendeele met tijdelijke gemoedsgesteldheden van de schrijvers samenhangt - en dus bij denzelfden dichter niet altijd constant blijft - behoeft geen verder betoog. Wel wil ik er op wijzen, dat die soorten zich niet tot de ‘schoone letteren’ beperken, maar dat wij ze even goed in de geschiedschrijving en in de wijsbegeerte vernemen en van lyrische, dramatische of epische historie en philosophie kunnen spreken.

Men kan nu vermoeden, dat in de letterkunde de kunstvormen, die wij ‘het lyrische gedicht’, ‘het drama’, ‘het epos’ noemen, oorspronkelijk uit die drie stemmen ontstaan zijn, maar het is zeker, dat reeds zeer vroeg de stemmen niet meer met die vormen behoefden samen te vallen. Zoo zijn, om een paar voorbeelden te noemen, de drama's van Shakespeare ook dramatisch gedicht, iedere persoon spreekt met zijn eigen stem, daarentegen zijn de drama's van Sophocles en Schiller van het begin tot het einde in het onzijdig geluid, en zijn Shelley's *Prometheus*, Byron's *Cain* en Goethe's *Tasso* drama's in de individueele stem van den dichter. Virgilius' *Aeneis* en Tasso's *Gerusalemme liberata* zijn epen in de neutrale stem, Dante's *Divina Commedia* en Ariosto's *Orlando* furioso epen in de stem van den dichter. Heine is een lyricus met eigen stem, Hölderlin en Platen maken lyrische gedichten in de onzijdige stem. Vandaar onzekere uitdrukkingen als ‘lyrisch-episch’, ‘episch-dramatisch’ enz.

Die voorbeelden bewijzen reeds, dat wij uit deze indeeling geen waardebepaling mogen afleiden. Het gaat niet aan te zeggen: Tasso is grooter dan Dante, omdat bij hem de epische vorm en het onzijdig geluid samenvallen. Evenmin behoeft een drama in de neutrale stem of in de individueele stem van den dichter noodzakelijk slecht, of zelfs ‘ondramatisch’ te zijn. Blijkbaar wordt ons aesthetisch oordeel hier door andere criteria geleid. Integendeel, vaak schijnt een verschil van vorm en stem, of een afwisseling van twee stemmen in hetzelfde werk tot de schoonheid bij te dragen: de charme en het subliem vermakelijke bij Ariosto ligt gedeeltelijk daarin, dat hij na Bojardo's episch epos op eens met een epos in zijn eigen stem begint; het dramatische element bij Cervantes - Don Quixote en Sancho spreken met hun eigen stem, al het andere is onzijdig geluid - geeft zijn epos de hoogste bekoring. Voorts moeten wij oppassen, stijl en stem niet te verwarren: een dichter - Robert Browning en Baudelaire zijn goede voorbeelden - kan een zeer eigenaardigen overal herkenbaren persoonlijken stijl hebben en toch zijn leven lang met neutrale stem dichten....

Voorzichtigheid is de moeder van de porseleinkast en iedere theorie is vatbaar de gedaanteverwisseling tot stokpaardje door te maken, maar mij dunkt, dat wij van de letterkunde van de 19e eeuw geen slecht beeld krijgen, wanneer wij haar van dien kant bekijken. In Frankrijk vinden wij aan de eene zijde twee groote figuren, die uitsluitend lyrisch zijn. Victor Hugo is het sterkste bewijs, hoe men iederen vorm beheerschen, hoe men lyrische gedichten, essays, romans, epen, manifesten, drama's, pamfletten en mémoires, alles met zijn individueele stem schrijven kan. George Sand is bij alle veranderingen die haar ziel en haar stijl - wij mogen er haar lichaam bijvoegen - ondergingen, in iederen regel die zij schreef lyrisch gebleven; zij heeft dit met Marie de France en met Sappho, met George Eliot en Mademoiselle de Scudéry en met alle femmes de lettres, die ik ken, gemeen.

Daartegenover staan de meesters van het onzijdig geluid:

Stendhal en Balzac. Als persoonlijkheid zijn zij minstens zoo sterk als hun antipoden, maar zij blijven episch, zij spreken nergens met hun eigen stem. Het is verbazend te hooren wat voor individueele meeningen Beyle in een neutraal geluid uiten kan, verbazender in Balzac's *Lettres à l'Étrangère* altijd dezelfde stem van de *Comédie humaine* te vernemen. In hun gevolg wandelen de broeders Goncourt; samenwerking - zelfs wanneer de samenwerkenden, zooals Beaumont en Fletcher een dramaticus en een lyrisch dichter zijn - vervalt altijd in het neutrale geluid.

Die twee groepen zijn gemakkelijk te herkennen en te onderscheiden; minder eenvoudig is het, de plaats van Musset te bepalen. Vergis ik mij niet, dan was hij episch van aanleg; zijn talent stond oorspronkelijk dichter bij de groep Balzac, dan bij de groep Hugo. Hij komt echter al zeer vroeg in aanraking met de twee sterkste lyrische stroomingen van zijn tijd: eerst met Hugo's cénacle, daarna met George Sand. Hun persoonlijke invloed is zoo groot, dat wij hem - onbewust natuurlijk - bijna krampachtig naar een ‘eigen stem’ hooren zoeken. Van tijd tot tijd - vooral tusschen '35 en '40 - gelukt het hem inderdaad iets te vinden, wat er buìtengewoon veel op lijkt, maar zijn episch talent speelt hem voortdurend parten. Zijn hoogtepunt schijnt mij het zuiver epische prozadrama *Lorenzaccio* te zijn en de *Confession d'un enfant du siècle* is niettegenstaande George Sand's invloed, bij alle subjectiviteit, toch eigenlijk in het onzijdig geluid gebleven. Met dit contrast tusschen aanleg en neiging hangt waarschijnlijk zijn innerlijke ontevredenheid, zijn alles behalve Byroniaansche ironie en zijn oppositie tegen de school van Hugo samen - de strijd heeft hem op den duur uitgeput en onvruchtbaar doen worden.

Maar die strijd is aan den anderen kant, wat Zola - alweer onbewust - met Musset verbindt. Het geval ligt hier omgekeerd, maar wij vinden hetzelfde contrast. Zola is met een eigen stem geboren, hij is lyricus, maar zijn smaak en vooral zijn theoretische overtuiging drijven hem naar het epische. In den tijd -einde '68 en begin '69 - dat hij met al zijn taaie wilskracht

- en zijn niet minder taai verstand - de theorie van het naturalisme en de compositie van de *Rougon-Macquart* uitwerkt, heeft hij als het ware zijn eerstgeboren zoon op het altaar van zijn objectiviteit geofferd en afstand van zijn individueele stem willen doen. Beyle schrijft ergens, dat hij, toen hij aan de *Chartreuse de Parme* werkte, iederen morgen eenige bladzijden uit den Code civil plagt te lezen, om in stemming te komen. Zola zat in die dagen in de Bibliothèque impériale, verdiepte zich in het *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* van Dr. Prosper Lucas, de *Physiologie de l'homme à l'usage des gens du monde* (sic) van Dr. Marchal, de *Physiologie des Passions* van Dr. Charles Letourneau en meer van dat soort; hij ontwierp stamboomen en schreef notities in den trant van: ‘comprendre chaque roman ainsi: poser d'abord un cas humain (physiologique); mettre en présence deux, trois puissances (tempéraments); établir une lutte entre ces puissances; puis mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier, une puissance absorbant l'autre ou les autres’ (Massis, *Comment Emile Zola composait ses romans*, 1906). Het resultaat was de overtuiging, dat een kunstwerk zich tot op zekere hoogte onafhankelijk van den kunstenaar ontwikkelen moet. Wanneer eenmaal wat Zola ‘le fait’ générateur’ noemt gegeven was, dan volgde de logische deductie van zelf: ‘lorsque ce fait sera posé, lorsque je l'aurai accepté comme un axiome, en déduire mathématiquement tout le volume, et être alors d'une absolue vérité’. Zola heeft later herhaaldelijk met een mengsel van spot en bewondering over de manier van werken van George Sand geschreven: ‘elle écrivait sur un petit guéridon du salon .... elle avait une plume, un encrier, un cahier de papier à lettre solidement cousu, et rien autre, ni plan, ni notes, ni livres, ni documents d'aucune sorte’ - aan dit salontafeltje had hij zelf *Thérèse Raquin* nog kunnen schrijven; voortaan zien wij hem aan een groote schrijftafel omringd van documenten, notities en schetsen in ieder formaat .... kortom tusschen de coulissen van het naturalisme. Die coulissen moesten - men vergeve het beeld -

hem tegelijkertijd van alle lyriek isoleeren; van nu af aan zoekt hij in de *Rougon-Macquart* het onzijdig geluid. Wel heeft de epische formule: ‘Zing mij, o Muze’ opgehouden te bestaan, maar in haar plaats vinden wij op iedere bladzijde van zijn ontwerpen een niet minder episch ‘je veux’ of ‘il me faut’.

Wij hebben den strijd in dezen vorm weergegeven, omdat wij in dit afstand doen van een natuurlijken aanleg het sterkste blijk zien van de wilskracht, de zelfbeheersching en de overtuiging, die voor Zola karakteristiek zijn, en waaraan ook een hoeveelheid eigenzinnigheid en een zekere doctrinaire bekrompenheid geen afbreuk doen. Die strijd - wij zeiden het reeds - was voor hem een levensprobleem. De *Rougon-Macquart* is een taak, die de schrijver in het volle gevoel van zijn verantwoordelijkheid op zich genomen heeft, en waarbij hij een deel van zijn persoonlijken aard opgaf; hij heeft niet zoo zeer gevraagd ‘wat ben ik?’ of ‘wat kan ik’? als wel ‘hoe moet de moderne, de naturalistische roman geschreven worden?’ Laten wij over het meer of minder artistieke van die taak niet redetwisten. Wij zullen het ons ook in de toekomst niet ontzeggen, over zijn wetenschap van twijfelachtig allooi hier en daar te glimlachen-maar wij moeten toegeven, dat ook de beste geleerde niet met meer ernst en eerlijkheid zijn vraagstuk kan overzien, of met grooter vlijt aan de oplossing er van werken dan Zola het aan zijn *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire* gedaan heeft.

De natuur is sterker dan de leer. Al zijn de *Rougon-Macquart* een meesterlijk stuk zelfbedwang, de eigen stem van den kunstenaar dringt er bij tijd en wijle toch in door - voor ons lezers niet altijd in het nadeel van de romans. En ten slotte verlamt op een zekeren leeftijd de wilskracht. Ook droeg het leven, droegen de omstandigheden er toe bij, dat de groote strijder tegen de lyriek zelf nog eens in het lyrische zou vervallen. Men kan twintig romans naar een bepaald programma schrijven, bij een Dreyfus-zaak zwijgt het naturalisme en heeft men zijn eigen stem noodig. Zoo staan dan aan het eind van zijn oeuvre de *Quatre*

évangiles, die wel anders zijn, maar toch het geluid herhalen van den schrijver, die in *Thérèse Raquin* het Berouw geschilderd had.

Vlijt, ernst en waarheidsliefde - de deugden van Zola hebben, wanneer wij ze vergelijken met de wit gejurkte christelijke Deugden, die de heer Jacob in de letterkunde wenscht te introduceeren, ietwat burgerlijke jakjes aan. Maar al herinneren zij meer aan een speech van Polonius dan aan de drie Gratiën, ik geloof toch, dat zelfs de kuischheid, die naar men zegt zoo vaak door het naturalisme gekrenkt werd, op den duur niet zou weigeren aan die zusters de verzoenende hand toe te steken. In ieder geval hebben zij het voordeel, dat zij tastbaar zijn, en van dat voordeel zullen wij - te meer daar het niet alleen Zola's deugden, maar ook die van zijn tijd zijn - gebruik maken om ze ietwat nauwkeuriger te bezien.

II. Les Rougon-Macquart

I

> Ce n'est que par la quantité des volumes, la puissance de la création qu'on peut parler au public. ZOLA.

Wat heeft de negentiende eeuw een overweldigende werkkracht gehad! Wij kunnen de gemeenplaatsen over stoom en elektriciteit er gerust buiten laten - maar maak eens een boekenkast met de werken van Humboldt, Scott, Darwin, Ranke, Dickens, Carlyle, George Sand, Schleiermacher, Balzac, Ibsen, Michelet, Hegel, Sainte-Beuve, Jeremias Gotthelf, Dostojewski, Victor Hugo, Byron, Haeckel, Thackeray .... en wien gij er verder nog aan wilt toevoegen. Wanneer men het niet beter wist, zou het schijnen, alsof al die lieden geen geestelijke en geen lichamelijke beletselen gekend hadden. Eenige van die namen zullen hun artistieke of hun wetenschappelijke beteekenis verliezen.... hebben ze reeds verloren, maar van wat blijft - en dit schijnt mij een belangrijk kenmerk - zal de kracht

altijd in vlijtige veelheid liggen. Het was geen eeuw van enkele op zich zelf staande meesterstukken, zij heeft geen *Don Quixote* en geen *Pantagruel*, geen *Divina commedia* en geen *Lusiadas* voortgebracht, maar aan den anderen kant zal in het oeuvre van haar groote kunstenaars - al moge hier en daar iets in vergetelheid geraken - toch nooit één enkel boek al de andere verdringen. Wat weet de beschaafde wereld van Swift, dan dat hij *Gulliver's Travels*, van Defoe, dan dat hij *Robinson Crusoe*, van den abt Prévost, dan dat hij *Manon Lescaut* geschreven heeft? Tot op zekere hoogte hebben die boeken de persoon van de schrijvers verdrongen. Bij de groote kunstenaars van de negentiende eeuw komt dat niet voor: wij houden het voor meer dan onwaarschijnlijk, dat slechts één roman van Scott of de Goncourts, slechts één drama of gedicht van Byron of Victor Hugo alle andere zou overleven. Neem *Gil Blas* van le Sage, gij vindt er stof voor twintig romans en tachtig novellen, ja, gij kunt het een *Comédie humaine* in een notendop noemen; of lees Sterne's *Tristam Shandy* - staat daar niet het meeste te lezen, van wat bij Dickens, Thackeray en Bulwer op den koop toe, in een aantal romans verdeeld is? Ook dat soort van kwistige concentratie kent de negentiende eeuw niet en wil zij niet kennen; zij pleegt haar rijkdom op te hoopen en verkiest het meervoud boven de speelsche afkorting. Het zou dwaasheid zijn te willen voorspellen, of men over honderd jaar Carlyle, Sainte-Beuve of Ibsen nog leest, maar wanneer men ze leest zal het - zonder ze overigens te willen vergelijken - op de manier zijn, waarop wij Plutarchus, Montaigne, Corneille of andere schrijvers lezen, die ook eerst door de veelvuldigheid van hun voortbrengselen tot ons spreken en die wij alleen door hun werkkracht volkomen leeren kennen. Wij spreken hiermee geen oordeel uit - het strekt Rubens niet tot schande en niet tot eer, dat hij op een aantal vierkante ellen pleegt te schilderen, wat anderen liever op eenige vierkante duimen weergeven, en Balzac niet, dat hij liever honderd voortreffelijke boeken dan één enkel wil schrijven. Het is, zoo gij wilt, een kwestie van formaat, en het

formaat moeten wij, mits het zekere grenzen niet overschrijdt en zoolang de evenredigheid in het kunstwerk zelf niet verbroken wordt, aan den smaak en het temperament van den kunstenaar en zijn tijd overlaten. Wij willen alleen maar zeggen, dat de man in de aardige vertelling van Tollens, die zijn rijkdom in een doekje droeg, en bij 't ontknoopen van zijn schat een klein-octavo boekje voor den dag haalde, vermoedelijk geen negentiend' eeuwer is geweest, en dat Staring's stelling:

> wordt eikenschors bij 't pond gewogen,
> men weegt kaneel bij 't lood,

voor dien vlijtigen tijd wel eens omgekeerd mag worden.

Zola is een kind van dien tijd. Reeds in zijn gedichten voelen wij zijn neiging voor den breedvoerigen cyclus:

> ‘Fixé désormais sur sa vocation littéraire, ne se sentant plus le courage d'embrasser n'importe quelle autre carrière, il s'aperçut un beau matin qu'en réunissant ses trois poèmes, il avait un volume de début, un volume de vers. *Rodolpho*, c'était l'enfer, l'enfer de l'amour! l'*Aérienne*, le purgatoire! *Paolo*, le ciel! Dans sa pensée, cela formait donc un tout complet, une sorte de cycle poétique auquel il donna un titre général: ‘*l'Amoareuse comédie*.’ (*P. Alexis, Emile Zola, Notes d'un ami*).

Iets later vat hij - een zonderling schouwspel, Zola als geestverwant van J.J.L. ten Kate te zien! - het plan op voor een Trilogie die de schepping en wat er op volgt zou behandelen:

> ‘Il ne rêvait plus qu'à *la Genèse*, une autre grande trilogie poétique, bien plus haute, bien plus vaste, qui devait comprendre trois poèmes scientifiques et philosophiques. Le premier de ces poèmes aurait raconté ‘la Naissance du monde’, d'après les dernières données de la science moderne. Le second présentait un tableau complet de ‘l'Humanité’, une sorte de synthèse de l'histoire universelle, depuis les commencements de l'homme jusqu'à l'épanouissement de notre civilisation contemporaine. Enfin, le troisième et dernier, celui qui devait être sublime, sorte de résultante logique des deux autres, aurait chanté l'Homme s'élevant de plus en plus dans l'échelle des êtres, ‘l'Homme de l'avenir’, ‘l'Homme devenant Dieu’. (P. Alexis, *Emile Zola*, vgl. *Journal des Goncourt*, Année '80).

Onze moderne Vincentius van Beauvais kwam niet heel ver, zijn epos deelde het lot van *la Religion* uit Daudet's *Le petit Chose*: er werden maar acht regels van gedicht .... maar zelfs

als karikatuur geeft het een beeld van Zola's veelomvattende plannen, van zijn verlangen wetenschap en wijsbegeerte bij de letterkunde in te lijven. Weer iets later vat hij zijn losse schetsen en novellen onder den gemeenschappelijken titel *Contes à Ninon* samen.

Einde '68, na het uitkomen van *Thérèse Raquin*, in den zelfden tijd, dat het bijna vergeten *Madeleine Férat* verscheen, ontwerpt hij zijn eerste groote proza-programma. En wel theoretisch en practisch. Na een betrekkelijk korte studie slaat hij den uitgever Lacroix voor, hem onder vrij gecompliceerde voorwaarden, vijf jaar lang jaarlijks twee romans te leveren, die te zamen *Histoire d'une famille au dix-neuvième siècle* zullen heeten en werkt den eersten stamboom uit, die later met kleine wijzigingen in *Une page d'amour* (1877) gepubliceerd werd. Uit de concepten, die hij in Februari '69 en iets later aan Lacroix leverde, blijkt, dat de inhoud van de romans, dat wil zeggen het karakter van de hoofdpersonen en het milieu, waar zij speelden, vrij wel vast stond: van de tien boeken kunnen wij er zeven of acht uit de later verschenen serie duidelijk herkennen; *La fortune des Rougon* was zoo goed als klaar. De namen waren het minst zeker. Eerst heet de familie David-Richard, wat wel provisorisch bedoeld was, daarna Goiraud-Mourlière, vervolgens Goiraud-Bergasse, dan Rougon-Machard, eindelijk Rougon-Macquart; de tak Mouret heet eerst Camoins. Er zou een fraaie psychologisch-philologische studie over de namen in de romans van de 18e en de 19e eeuw kunnen geschreven worden: Tom Jones, Yorick, Saint-Preux, Faublas, Wilhelm Meister, Saartje Burgerhart, César Birotteau, Emma Bovary, Pickwick, Uriah Heep, Newcome, Germinie Lacerteux.... zijn wij wel zoo heel ver van Doulce Mercy, Sondich Becoren, of Zotte Collatie verwijderd? Ook Zola is op dit punt kieskeurig en denkt lang over zijn namen na: ‘Je tiens le plan de *Nana*, et je suis très content. J'ai mis trois jours pour trouver les noms, dont quelques-uns me paraissent réussis....’ schrijft hij '78 aan Céard (*Correspondance, les Lettres et les Arts*).

De oorlog bracht een korte vertraging; in '72, na het faillissement van Lacroix, zette de uitgever Charpentier de serie voort; uit de tien romans werden er twintig, uit de vijf jaren, vierentwintig. Bijna een volle kwarteeuw na '70 heeft Zola zonder ophouden aan de *Rougon-Macquart* gewerkt. Wel deed hij tusschendoor zijn dagelijksch journalistiek werk, schreef voor het tooneel, stuurde grootere en kleinere manifesten voor het naturalisme in de wereld - maar de eigenlijke inhoud van zijn leven was de *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*.

Ook in den tijd van de ‘misère noire’, al moest hij soms zijn broek en zijn jas naar de bank van leening brengen - ‘la maîtresse avec laquelle il vivait alors, appelait ces jours-là, les jours où *il se mettait en Arabe*’ - kunnen wij ons Zola niet als ‘bohême’ voorstellen, daartoe is hij veel te vlijtig. De eenige weelde, die hij zich in het vette jaar '66, toen hij voor *l'Evénement* schreef, veroorloofde, was een optrekje te Bennecourt aan de Seine, waar hij met zijn oude schoolvrienden Paul Cézanne en Baille roeide en over kunst debatteerde; toen de magere tijd kwam, werkte hij zonder uitspanning. Nu zien wij hem dag aan dag voor zijn schrijftafel:

> ‘Jamais les hommes de lettres ne semblent nés plus morts, qu'en notre temps, et jamais cependant le travail n'a été plus actif, plus incessant. Malingre et névrosifié, comme il l'est, Zola travaille tous les jours de neuf heures à midi et demi, et de trois heures à huit heures. C'est ce qu'il faut dans ce moment, avec du talent, et presque un nom, pour gagner sa vie: ‘Il le faut, répète-t-il, et ne croyez pas que j'aie de la volonté, je suis de ma nature l'être le plus faible et le moins capable d'entraînement. La volonté est remplacée chez moi par l'idée fixe, qui me rendrait malade, si je n'obéissais pas à son obsession.’ (*Journal des Goncourt*, Année '72).

In de eerste jaren werkt hij tusschendoor in zijn tuin, ‘je le revois, vêtu d'un tricot et d'un vieux pantalon couvert de terre, chaussé de gros souliers fourrés tondant son gazon, sarclant ses fleurs, arrosant ses salades....’, later doet hij ook dit niet meer. ‘Zola cesse peu à peu de cultiver son jardin lui-même; ça l'amuse moins, il n'a plus le temps’ (Paul Alexis o.c). Wanneer

hij wandelt of wanneer hij reist, is het om schetsen of notities voor zijn boeken te verzamelen, gaat hij naar den schouwburg, het is om een kritiek te schrijven, of omdat er een van zijn stukken gerepeteerd of gespeeld wordt; zijn omgang is betrekkelijk beperkt: een of twee keer in de week een avond of een middag met een paar vrienden is al het vermaak wat hij zich gunt.

Hij hoort niet tot de gelukkigen, bij wie het werk van zelf schijnt te vlotten - maar wel bereikt hij op den duur een onwrikbare regelmatigheid in zijn productie. In zijn jonge jaren gaat het langzaam, ‘il travaillait fort lentement au début, ayant le travail très difficile, ne faisant guère plus d'une page dans toute la soirée’. (P. Alexis o.c.) Bij *Thérèse Raquin* hebben wij gezien, dat hij vaak vier uur moest werken om twee bladzijden te schrijven. Aan *La curée* - begonnen voor den oorlog maar pas in '72 afgemaakt - schijnt hij soms tamelijk snel gewerkt te hebben. Na dien tijd wordt het tempo van een gelijkmatigheid, die aan een ouderwetsche klok of aan een conscientieus ambtenaar doet denken: ‘j'écris chaque jour un peu, trois pages d'impression, pas une ligne de plus....’, vertelt hij aan de Amicis (*Souvenirs de Paris et de Londres*) en die drie pagina's zijn bijna spreekwoordelijk geworden. Ten slotte berekent hij den tijd, die hem een boek zal kosten, met de nauwkeurigheid van een astronoom en is in staat den dag en het uur, waarop het gereed zal zijn, te voorspellen.

Jonge dichters plegen zich de ‘Kunst’ anders voor te stellen - misschien deed Zola, toen hij er zelf een meende te zijn, het ook. Er is in die manier van werken iets mechanisch en iets beperkts, een gebrek aan wat wij spontaniteit en inspiratie noemen, en misschien zijt gij geneigd de bewering: Zola had weinig van een ‘bohême’ iets positiever te formuleeren en te zeggen: Zola had veel van een ‘philister’. Zonder twijfel schijnen de onbedwingbare vruchtbaarheid van Victor Hugo, en de hartstochtelijke werkkracht, waarmee Walter Scott de laatste zes jaren van zijn leven en Balzac van zijn dertigste tot aan zijn dood, schrijvend tegen den moorddadigen last van hun schulden gewor-

steld hebben, sympathieker dan een credo dat ongeveer klinkt als: iederen dag een draadje is een hemdsmouw in het jaar.... Maar daar staat tegenover, dat een deugd, om haars zelfs wil beoefend, het schoonst is. De vlijt kan vele vormen aannemen. De taaie volharding waarmee Zola het werk doet, dat hij meent te moeten doen, de taak vervult, die hij zich zelf heeft opgelegd en waarin hij gelooft, mag minder charme hebben dan de vormen, die wij elders zien - zij is niettemin een schouwspel, dat allen eerbied waard is. De voldoening die hij smaakte? Wanneer wij het ietwat plechtig uitdrukken, wisselden in zijn geest het gevoel een slaaf en het gevoel een heerscher te zijn elkaar af; soms waren zij zelfs vermengd:

> ‘Zola est en veine de causerie, et il continue à nous parler de son travail, de la ponte quotidienne des cent lignes, qu'il s'arrache, tous les jours, de son cénobitisme, de sa vie d'intérieur, qui n'a de distractions, le soir, que quelques parties de dominos avec sa femme, ou la visite de compatriotes. Au milieu de cela, il s'échappe à nous avouer, qu'au fond, sa grande satisfaction, sa grande jouissance est de sentir l'action, la domination qu'il exerce, de son humble trou sur Paris, et il le dit avec l'accent d'un homme de talent qui a longtemps mariné dans la misère.’ (*Journal des Goncourt*, Année '75).

Wanneer hij aan rust dacht dan was het aan rust in den vorm van een boek, dat nooit een einde kon nemen:

> ‘Savez vous un rêve que je fais.... s'il m'arrivait, d'ici à dix ans de gagner 500.000 francs.... ce serait de me fourrer dans un livre, que je ne terminerais jamais.... quelque chose comme une histoire de la littérature française.... oui, ce serait pour moi un prétexte de cesser d'être en communication avec le public, de me retirer de la littérature sans le dire.... je voudrais être tranquille.... (*Journal des Goncourt*, Année, '82).

Als kenner van Zola's kritieken waag ik te betwijfelen, of wij aan dat gebed zonder end in de Fransche litteratuurgeschiedenis veel genoegen zouden beleefd hebben - maar in ieder geval is het de droom van een vlijtig man.

II

> Je ne me sens pas gai du tout, pas aimable, pas polisson, incapable de chatouiller les dames. Je suis un tragique qui se fâche, un broyeur de noir que le cocuage ne déride pas. ZOLA.

Van alle aesthetische typen is die van het komische het moeilijkst te omschrijven, niets schijnt zoo wisselend, zoo zeer aan tijdelijke en nationale grenzen gebonden. Voor een Franschman zijn de *Fliegende Blätter* even zouteloos als *Punch* voor den Duitscher onbegrijpelijk, of *Le Rire* voor een Amerikaan onsmakelijk is. Het door den grooten Cobet bijeengezamelde Uienboek, waaruit wij als knapen den geest en de geestigheid van de oude Grieken zouden begrijpen, hielden wij voor een toppunt van flauwiteit, en wanneer wij later in een bundel middeleeuwsche kluchten bladerden, gelukte het ons maar zelden te glimlachen. Zeker, er zijn onsterfelijke grappen uit alle landen en tijden - maar hebben wij, zelfs wanneer wij ze genieten, niet vaak het gevoel, dat zij in hun dagen en op hun plaats ietwat anders werden opgevat? In ieder geval is het moeilijk tot een objectief oordeel over het komische te komen.

Ligt het alleen daaraan, dat wij, wanneer wij op de 19e eeuw terugzien, den indruk krijgen, dat het komische toen een zeer ondergeschikte plaats innam? Ik geloof het niet - die tijd was in dit opzicht werkelijk arm. De Hemel beware mij, dat ik de vis comica in een boek als de *Pickwickpapers* zou ontkennen. Maar toch - zouden wij dat boek met zoo veel vreugde lezen, wanneer de heer Pickwick tot het einde toe bleef, wat hij in den beginne is: namelijk een zuiver komische figuur? Juist dat de schrijver hem in den loop van zijn werk tot iets anders - men zeide iets ‘hoogers’, en dat was al karakteristiek! - gemaakt heeft, dat langzamerhand door het lachwekkende een even beminnelijk als fijn voelend gemoed heenschemerde, maakte het boek in zijn tijd zoo boeiend en aantrekkelijk. Reeds het woord ‘komiek’ had een bedenkelijk tintje en wij moeten ons ook nu nog geweld aandoen, om het op dingen toe te passen, die wij

niet een klein weinig verachten. Lezers die vonden, dat Dickens eigenlijk zijn boek bedierf, die den Pickwick van de eerste tien hoofdstukken boven den Pickwick verkozen, die Jingle uit de Fleet bevrijdt, zijn, geloof ik, schaarsch geweest. En toch zijn zulke lezers in een anderen tijd zeer goed denkbaar - men behoeft slechts een van de wilde teekeningen van Rowlandson in de hand te nemen en zich een Engelschman voor te stellen, die in den inhoud van zulke prenten - ik bedoel natuurlijk niet den vorm of de techniek - onverdeeld genoegen schept. Juist Dickens is het beste bewijs, dat de 19e eeuw het komische niet als artistiek eindoogmerk duldt en het slechts in verbinding met andere elementen, als toegift, of op een ondergeschikte plaats verdraagt. Waar het in de litteratuur voorkomt, is het òf van minder allooi, òf zooals in Byron's *Don Juan*, in Heine's *Atta Troll*, in Balzac's *Contes drolatiques*, in Carlyle's *Sartor resartus*, in Gogol's *Doode zielen* sterk vermengd met sombere, bittere of ook wel cynische bestanddeelen. Wij bezitten uit de 19e eeuw geen zuiver komische litteratuur van den eersten rang, geen komisch epos als *Orlando furioso*, geen komisch prozawerk als *Pantagruel*. Het blijspel is groot in hoeveelheid, klein in hoedanigheid en daarbij niet zeer oorspronkelijk - niemand zal het in zijn hoofd krijgen, Labiche of Nestroy, Meilhac-Halévy, of Kadelburg-Blumental met Plautus, of zelfs *La belle Hélène* en de *Mikado* met *Le Malade imaginaire* te vergelijken; werkelijke blijspelen uit de 19e eeuw zijn gauw geteld en misschien niet eens komisch. Met de beweeglijke schakeeringen van het satirische en het humoristische heeft men meer opgehad, wanneer zij naar het melancholische of naar het wreede, dan wanneer zij naar het komische zweemden.

Het zou niet moeilijk zijn den pessimistischen trek te vervolgen, die door een goed deel van de wijsbegeerte van de 19e eeuw loopt. Ook zou men, aangenomen, dat voor het zuiver komische een zekere hoeveelheid levenslust noodig is, wanneer men het ietwat boosaardig wou uitdrukken, kunnen zeggen, dat het die eeuw bij een groote hoeveelheid levenskracht, eigenlijk aan le-

venslust heeft ontbroken. Het schijnt mij echter rechtvaardiger het feit - vooral in de kunst - anders op te vatten en in dit gebrek de keerzijde te zien van een deugd: de ernst. De 19e eeuw is zeer ernstig geweest: haar wereldbeschouwing was aan den eenen kant weinig hoopvol, aan den anderen kant alles eer dan lichtzinnig; menschenhaat en levensverachting waren haar fouten niet, maar zij heeft in de smart en de inspanning een beter middel gezien om tot een levensopvatting te komen dan in de vreugde en het vertrouwen. Wil men bewijzen? Gij kunt ze bij honderden in de litteratuur vinden. Lees de inleiding van Claude Tillier's *Mon oncle Benjamin* - waarlijk geen naargeestig boek:

> ‘en attendant, mon opinion est que l'homme est une machine qui a été faite tout exprès pour la douleur; il n'a que cinq sens pour percevoir le plaisir, et la souffrance lui arrive par toute la surface de son corps: en quelque endroit qu'on le pique, il saigne; en quelque endroit qu'on le brûle, il vient une vésicule.... Vous dites: Dieu nous a faits pour le servir et l'aimer. Cela n'est pas vrai. Il vous a faits pour souffrir. L'homme qui ne souffre pas est une machine mal faite, une créature manquée, un estropié moral, un avorton de la nature. La mort n'est pas seulement la fin de la vis, elle en est la remède. On n'est nulle part aussi bien que dans un cercueil. Si vous m'en croyez, au lieu d'un paletot neuf, allez vous commander un cercueil. C'est le seul habit qui ne gène pas.

Scherts - maar van een zeer ernstige soort. Ook in Balzac's brieven aan Madame Hanska vinden wij een woord, dat mij in dit opzicht buitengewoon karakteristiek schijnt: ‘J'ai été pourvu d'une grande puissance d'observation parce que j'ai été à travers toutes sortes de professions, involontairement. Puis, quand j'allais dans les hautes régions de la société, je souffrais par tous les points où la souffrance arrive, et il n'y a que les âmes méconnues et les pauvres qui sachent observer, parce que tout les froisse, et que l'observation résulte d'une souffrance. La mémoire n'enregistre rien que ce qui est douleur. A ce titre elle vous rappelle une grande joie, car un grand plaisir touche de bien près à la douleur’. (1833). Men bedenke voorts waartoe Victor Hugo het groteske volgens zijn. *Préface* bij *Cromwell* gebruiken wil, waartoe hij het in *Notre Dame de Paris*, of in *Le roi s'amuse* werkelijk gebruikt. Nog verder gaat Baudelaire in een van zijn

diepste en vreemdste essays: *De l'essence du rire*. Zijn uitgangspunt is de spreuk: ‘le sage ne rit qu'en tremblant’, zijn stelling: ‘que le comique est un des plus clairs signes sataniques de l'homme’. In het Paradijs kende de mensch tranen noch lach:

> ‘Aucune peine ne l'affligeant, son visage était simple et uni, et le rire qui agite maintenant les nations ne déformait point les traits de sa face. Le rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme énervé manquait de force pour les contraindre.’

Voorbeelden genoeg. Het onbezorgde kinderlijke lachen vinden wij bij de kunstenaars van de 19e eeuw nergens. Aan een teekenaar als Doré, een schrijver als Daudet, die van natuur de gaaf van het komische bezaten, wordt zij door hun omgeving en door den geest der eeuw ontnomen. Maar wij zouden op onze beurt die eeuw onrecht doen, wanneer wij zeiden, dat zij al te vaak in leedvermaak gegrinnikt, of het gezicht vertoond heeft van den bekenden boer, die kiespijn heeft: zij is en blijft ernstig.

Met dien ernst hangt ook een deel van haar artistieke waardebepalingen samen. Het is merkwaardig om te zien, hoe een aantal oudere kunstwerken in de 19e eeuw een andere beteekenis heeft gekregen - ik noem voor de hand weg: *The merchant of Venice, L'avare* en *Don Quixote*. Men heeft ze alle van den ernstigen, van den zeer ernstigen kant bekeken. Daarin ligt alweer geen verwijt; een tijd heeft daartoe het recht. In ieder groot kunstwerk zit iets meer en iets anders dan de som van de bedoelingen van den dichter, het heeft een leven, dat zich door den wil van den kunstenaar niet laat begrenzen. Bovendien is ieder kunstwerk een beker, waarin iedere nieuwe tijd een nieuwen wijn giet. Naast den plicht van het historisch begrijpen van alles, wat tot het verleden behoort, staat het recht het zelfstandig te interpreteeren en het aan onzen eigen tijd aan te passen.

Het is mogelijk geweest, en het zal wel weer eens mogelijk worden in den loozen jood met zijn komkommerneus niets anders te zien dan een dwaas leelijk ding, dat de wellust van Belmont en de gouden maneschijnavonden, waar vrienden elkaar

vinden en gelieven elkaar kussen, dreigt te storen: maar het lukt hem niet, Portia's rijkdom en Portia's schalksch vernuft zijn een licht, waarbij geen schaduw duurt; in den verhevenst vroolijken zin van het woord zet zij hem in het zonnetje.... en daardoor wordt hij komisch, komisch omdat hij erin geloopen is, komisch in zijn schelden en zijn gespartel; hoe kwaadaardiger hij schreeuwt, hoe komischer het wordt - en wanneer hij onder grappen uit de deur gesmeten is, lachen wij van harte, lachen wij als de lente om een gesmolten sneeuwman, wien de aardappeloogen uit het hoofd puilen. Heeft de dichter hem menschelijke trekken gegeven? - dat is alweer een middel om hem komischer te maken; het zou lang niet zoo grappig zijn, wanneer hij niets anders dan een absurde boeman was. Kijk eens naar de *Twelfth night*: daar hebben wij ook zoo'n zotten puritein, die op zijn mooie meesteres verliefd durft worden - geen spek voor jouw bek, houdt hem voor den mal, stopt hem in het hondehok en werpt hem de oolijkste snakerijen naar het hoofd! Shylock en Malvolio zijn pendants, zij zijn komisch. Wie het zoo zien kan, vindt in *The merchant of Venice* een harmonisch blijspel zonder wanklank. Maar de 19e eeuw kon het niet zoo zien. Puriteinen boezemden haar geen belang in, daarom is zij niet zoo ver gegaan meelij met Malvolio te krijgen - maar zij heeft geweigerd het lied van Shylock op de melodie van ‘Een-twee-drie en de jood in den pot’ te zingen. Daarvoor was zij te ernstig. Zij zag onrecht en wreedheid tegen een mensch en een stam, hoe menschelijker hun trekken, hoe grievender hun leed. De waardeverhoudingen werden omgekeerd, Shylock werd hoofdpersoon; bijna werd het van vreugde stralend Belmont niets anders dan een snerpende tegenstelling tegen den mishandelden verschoppeling. Gelukkig lag ook in hetgeen Portia over de genade zegt menschelijkheid - menschelijkheid van een nog ernstiger soort; maar toch.... een harmonisch blijspel is het in de opvattingen en de opvoeringen van de 19e eeuw - men denke aan Taine of aan Bouwmeester - nooit meer geworden. Is het niet hetzelfde met Harpagon? Wie onder

de negentiende-eeuwers is er in geslaagd een eigenschap als gierigheid van den grappigen en niet van den ernstigen kant te zien? En *Don Quixote*! Wij weten, wat dit boek voor haar geweest is; de 19e eeuw zou misschien niet beter gekarakteriseerd kunnen worden dan wanneer men haar verhouding tot den ‘ingenioso hidalgo' ontleedde; zij heeft het ‘het bitterste van alle boeken’ genoemd en dat is bijna symbolisch.... Nog eens, wij betwisten haar geenszins het recht hiertoe - integendeel, zelfs wanneer wij er met nadruk op wijzen, dat andere mogelijk zijn, blijven wij er bij, dat deze opvattingen niet anders mogen beschouwd worden dan als symptomen van wat wij haar ernst noemden.

Laten wij nu dit verschijnsel eens omkeeren: het zou kunnen zijn, dat een later geslacht - gesteld, dat het ze nog leest - *Son Excellence Eugène Rougon*, of *Pot-Bouille*, misschien zelfs *La conquête de Plassans* voor komische romans zal gaan houden. Er schuilen in al die boeken elementen, die bij een veranderd begrip buitengewoon komisch kunnen aandoen. De rommelige promiscuiteit van de bel-étage tot aan de dienstbodenkamertjes in dat groote heerenhuis, de beginselloosheid van dien door onbenullige klaploopers omgeven staatsman, die geen ander doel heeft dan zijn eigen macht, kunnen op zich zelf als komisch beschouwd worden. Enkele tafereelen, zooals de duelgeschiedenis in dat kreupele rijtuig (*Pot-Bouille*), of het laatste hoofdstuk van *Son Excellence*, waar de Minister een verdedigingsrede voor den Godsdienst staat te houden, gaan nog een stap verder. Waarom zou *Le diable boiteux* een vermakelijk boek zijn en *Pot-Bouille* niet? Wij mogen ook deze opvatting het recht van bestaan niet ontzeggen, maar wij moeten er bij voegen, dat het allerminst de opvatting van den schrijver geweest is. Alexis ziet in den Minister Eugène Rougon niet meer of minder dan een zelfportret van Zola: ‘Eugène Rougon, ce chaste qui échappe à la femme et qui aime le pouvoir intellectuellement, moinspour les avantages que le pouvoir procure que comme une manifestation de sa propre force, Eugène Rougon, c'est pour moi

Emile Zola ministre, c'est-à-dire le rêve de ce qu'il eût été, s'il eût appliqué son ambition à la politique'. (*E. Zola, Notes d'un ami*). In hoever Zola zelf het hiermee eens was, kunnen wij daarlaten, maar het is heel zeker, dat hij die boeken even ernstig gezien heeft als *L'assommoir* en *La terre*, als alle andere deelen van de *Rougon-Macquart*, even ernstig als hij de taak van den auteur en het heele leven zag.

De waarde van het lachen heeft hij niet ontkend. 'Ne rit pas qui veut,' zegt hij in een artikel over Eugène Labiche (*Nos auteurs dramatiques*). 'Le rire est un des dons les plus heureux et les plus rares qu'on puisse apporter. Et rien n'est français comme le rire.' Maar dat zelfde artikel bewijst, dat hij het lachen of het laten lachen als artistiek middel toch eigenlijk niet laat gelden. Een jonge heer heeft een liaison met het kamermeisje; de jonge heer wil trouwen; het kamermeisje maakt moeilijkheden. Ziedaar het heele geval waarop Labiche zijn vaudeville *Edgar et sa bonne* gebouwd heeft. 'Voilà qui est peu moral,' oordeelt Zola, 'on pourrait remuer avec cela tous les bas-fonds du cabinet de toilette et de la cuisine. Les promiscuités fatales de la vie de famille, les complaisances polissonnes; toute l'ordure tolérée qui prend place au foyer, sont mises là en jeu et d'une façon très crue.' Het zou kunnen schijnen dat hier een moralist aan het woord was, iemand die zegt: overspel is kwaad, wij mogen er geen gebbetjes over maken. Dit is echter niet zoo. Zola is geen moralist in dien zin. 'Je ne sais pas ce qu'on entend par un écrivain moral et un écrivain immoral,' zegt hij in een ander artikel (*De la moralité dans la littérature*). Wat hij bedoelt is dit: een geval als Edgar en zijn dienstmeisje is ernstig; wanneer men het niet ernstig behandelt, houdt het op werkelijk te zijn. 'Ne vous inquiétez point,' gaat hij voort. 'M. Labiche rira d'un rire si énorme, il sortira de la vie réelle par un tel élan de fantaisie folle, qu'il n'y aura rien de blessant dans le sujet. Puisqu'il est entendu que c'est pour rire, que ce n'est pas vrai, pourquoi se fâcherait-on?' Waarom - zouden wij van onzen kant willen vragen - houdt een zaak op waar te zijn,

wanneer wij ze van de vroolijke zijde bekijken en er om lachen? Zijn - wanneer wij de moraal er buiten laten - het geval van Labiche en de situaties, die er uit ontstaan op zich zelf niet neutraal? Bevatten zij niet vermakelijke en bedroevende elementen? En hangt het niet van den smaak en de middelen van den kunstenaar af, die er een tooneelstuk uit maakt, of zij, zonder op te houden waar te zijn, een komischen of een tragischen indruk op ons zullen maken? Maar zoo denkt Zola er niet over: ‘telle est donc, selon moi, la caractéristique du talent de M. Labiche; il a fait une caricature de la vie’.... Alles wat niet ernstig is, is een karikatuur, personen die men van den lachwekkenden kant bekijkt en weergeeft zijn ‘marionettes’ en ‘pantins’. Boeken als *Pot-Bouille* en *Son Excellence*, boeken onder Zola's invloed ontstaan - als Huysmans' *A vau l'eau* en *En rade* - zijn geen karikaturen, *want* zij zijn ernstig. ‘De werkelijkheid is ernstig - dus is alles, wat niet ernstig is, niet werkelijk’ - er kan tegen dit syllogisme van een logisch standpunt het een en ander ingebracht worden, maar het blijft, naar ik geloof, een van de artistieke grondslagen van de *Rougon-Macquart* en hun omgeving.

Men zou kunnen gelooven, dat Zola's gezondheidstoestand niet zonder invloed op den toon van zijn werk geweest is. Inderdaad vertoont hij in den tijd van de Rougon-Macquart alle teekenen van hypochondrie. Wanneer hij van zijn jeugd spreekt, is het soms met een zekere vroolijkheid ‘jamais il n'avait été plus heureux que dans ce temps, tout misérable qu'il était....’ *Journal des Goncourt*. Année '86), maar meestal denkt hij meer aan het sombere. Wij vinden alweer in het Journal des Goncourt (Année '75) een paar aardige bladzijden, die zijn zwartgalligheid teekenen. Edmond de Goncourt vraagt hem bij een dîner of hij een lekkerbek is:

> ‘Oui, me répondit-il, c'est mon seul vice, et chez moi, quand il n'y a pas quelque chose de bon à diner je suis malheureux, tout à fait malheureux.... Il n'y a que cela.... les autres choses, ça n'existe pas pour moi.... Ah, vous ne savez pas quelle est ma vie -! Et le voici, avec un visage tout à coup assombri, qui entame le chapitre de ses misères. C'est curieux comme les expansions du jeune romancier versent de suite en des paroles mélancoliques. Il a commencé

> un des tableaux les plus noirs de sa jeunesse, des amertumes de sa vie de tous les jours, des injures qui lui sont adressées, de la suspicion où on le tient, de l'espèce de quarantaine faite autour de ses oeuvres.'

Wanneer men hem dan zegt, dat hij eigenlijk niet te klagen heeft, en dat hij het voor een man van vijf en dertig jaar al vrij ver gebracht heeft, antwoordt hij:

> 'Eh bien! voulez-vous que je vous parle là, du fond de mon coeur, vous me regarderez comme un enfant, mais tant pis.... Je ne serai jamais décoré, je ne serai jamais de l'Académie, je n'aurai jamais une de ces distinctions qui affirment mon talent. Près du public, je serai toujours un paria, oui un paria. Et il le répète quatre ou cinq fois: un paria.'

Spoedig na dit gesprek kwam het succes en al bracht het voorloopig nog geen lintje en ook geen stoel bij de veertig onsterfelijken, het gaf Zola toch de mogelijkheid zoo te leven en te werken als hij wilde. *L'assommoir* werd in tienduizenden van exemplaren verkocht. Of dit in zijn stemming verandering bracht?

> 'Zola est triste, triste d'une tristesse qui donne à son rôle de maître de maison quelque chose de somnambulesque.... C'est curieux ce navrement au milieu de cet immense succès.' (*Journal des Goncourt*. Année 1880).

Zonder twijfel heeft dit alles meegewerkt, maar het zou niettemin zeer verkeerd zijn, wanneer wij den toon en de stemming van de *Rougon-Macquart* uit het gestel en het temperament van den schrijver zouden willen verklaren. Wij staan hier voor diepere oorzaken: het is de ernst van de eeuw waarvan die boeken doortrokken zijn. Die ernst is in het naturalisme, zooals Zola het gewild heeft, en zooals hij het in zijn *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* gaf, verder gegaan dan in een van de vroegere richtingen, hij is zoo ver gegaan, dat hij het komische als aesthetisch type ontkend en het in de praktijk tijdelijk onmogelijk gemaakt heeft. Laten wij niet vergeten aan te stippen, dat niet al te lang daarna, de Duitsche wijsbegeerte het komische tot een 'ausseraesthetischen Wert' verklaard heeft en de betrekking van het komische tot het gebied der aesthetica uiterlijk noemde.

III

Je n'ai soìf que de vérìté. ZOLA.

Er is bijna geen artikel van Zola, waarin het woord ‘vérité’ niet voorkomt. Het wapen waarmee hij al zijn groote en kleine, doode en levende vijanden en tegenstanders, zij mogen Chateaubriand, Victor Hugo en Sainte-Beuve of Dumas fils en Feydeau heeten, te lijf gaat, is altijd weer ‘la vérité’. Toen hij oud begon te worden, was ‘la vérité’ een van zijn evangelies; toen hij van achter zijn schrijftafel in het openbare leven trad, was zij een grijpbare gestalte: ‘la véritéest en marche’.... ik geloof, dat hij ze op zijn manier even duidelijk zag als Dante zijn Virgilius.

Latere weetlievenden kunnen een taalkundig-wijsgeerig onderzoek instellen naar de beteekenis van het woord waarheid in de 19e eeuw in het algemeen en bij de naturalisten in het bijzonder, zij kunnen beproeven het begrip te bepalen, dat die tijd met dit woord verbonden heeft, zooals wij zelve pogen er achter te komen, wat het woord ‘virtus’ voor den Romein, of ‘fortuna’ voor de Renaissance beduidt. Ik ben niet van plan hun hier voor die verhandelingen al te veel stof te leveren; ik ben philoloog, noch philosoof, ik volg het spoor van den heer Jacob, ik ben op den zoek naar Deugden. - I thank thee, Jew, for teaching me that word! Maar ik moet er alweer op wijzen, dat die dorst naar waarheid, die waarheidsliefde een kenmerk van de geheele eeuw geweest is. Er zijn, trots Lamennais en Newman, Schleiermacher, het Réveil en Generaal Booth, als ik mij niet bedrieg, in de nieuwere geschiedenis weinig of geen eeuwen, die zoo zeer van religieus gevoel ontbloot waren als de negentiende; maar tegenover een gebrek aan sterk geloof staat een overvloed van sterke overtuigingen. Zoo komt het, dat, waar maar weinigen aan de mogelijkheid van een geopenbaarde waarheid gedacht hebben, verreweg de meesten zich verzekerd hielden, dat de mensch zoowel tot taak heeft waarheid te zoeken als de mogelijkheid bezit waarheid te vinden.

Die overtuiging spreekt uit de manier waarop wijsbegeerte en wetenschap - hetzij natuurwetenschap of historie - beoefend zijn, zij spreekt uit de grooten en de kleinen, uit Darwin, Ranke en Helmholtz, zoowel als uit Renan, D.F. Strauss en Haeckel. Zij spreekt ten slotte uit de kunst.

Het zijn wel wonderlijke documenten, *Le roman expérimental* en de eerste *Lettre à la Jeunesse*, maar zij geven ons toch een kijk op die overtuiging. Alles behalve wijsgeerig van aanleg, is Zola er nooit geheel in geslaagd, zijn overtuigingen in een gesloten systeem samen te vatten, maar heeft hij ze als meeningen en theorieën altijd weer terloops of met nadruk, al naar mate het in zijn kraam te pas kwam, te berde gebracht. Wij moeten dus, wat in die twee artikelen staat hier en daar vergelijken en aanvullen. Daarbij mogen wij ons niet verbazen, dat hij soms zich zelf tegenspreekt. Niets is gemakkelijker dan hem op logische fouten te betrappen, maar daar het noch om dialectische kibbelarijen, noch om polemiek met een doode te doen is, brengt ons dit niet verder. Wij moeten trachten te begrijpen wat hij wil.

'Une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament' - dat zinnetje, dat in een van zijn vroege kritieken in den lyrischen tijd van *Thérèse Raquin* te kwader ure geschreven werd (*Mon Salon* 1866), is door het grootste deel van zijn lezers en zijn beoordeelaars als een etiket op Zola en zijn werk geplakt. Wanneer wij op *Le roman expérimental* iets dieper ingaan, is het om het naturalisme van dat jeugdige credo te bevrijden en om te bewijzen, dat Zola er in den tijd van de *Rougon-Macquart* heel anders over dacht.

Omstreeks 1875 had Zola, die als kritikus en ook met artikelen over politiek aan verschillende tijdschriften had meegewerkt, eigenlijk geen orgaan. De *Corsaire* was na een van zijn stukken (*Lendemain de la crise*) gesupprimeerd; hij was een gevaarlijk journalist en geen blad in Parijs had lust de lange vertoogen over litteratuur, die hij van plan was te schrijven, op te nemen. Door bemiddeling van Turgeniew bood een Russisch blad, de *Messager de l'Europe*, hem aan, zijn artikelen te plaatsen. Natuur-

lijk in het Russisch; later verschenen zij dan in het Fransch in bundels bij Charpentier. Zola had er aan gedacht, die artikelen nog eens over te werken ‘Mais en les relisant, j'ai compris que je devais les laisser avec leurs négligences, avec le jet de leur style de géomètre, sous peine de les défigurer. Les voilà donc, tels qu'ils me sont revenus, encombrés de repétitions, lâchés souvent, ayant trop de simplicité dans l'allure et trop de sècheresse dans le raisonnement’ (Préface van *Le roman expérimental* 1880). Niettegenstaande die ‘négligences’ zijn vooral de eersten een tintje plechtiger, dan wat hij in Frankrijk schreef. Zola in Rusland is wetenschappelijker dan hij placht te zijn. Men krijgt bijna lust te zeggen, dat hij hier de wetenschap het hof maakt met al den gloed van een eerzuchtige, die tweemaal voor zijn baccalaureaatsexamen gedropen was en dit zichzelf en anderen niet kon vergeven. Er klinkt in die poging te bewijzen, dat het werk van de naturalisten ten nauwste samenhangt met dat van de groote physiologen, even iets als: ‘anch'io son' pittore’ - ‘nous faisons une besogne identique à celle des savants’. Maar wanneer wij over die kleine zwakheid geglimlacht hebben, moeten wij er dadelijk bijvoegen, dat hij er ver van af is, zijn artistieke lading met een wetenschappelijke vlag te dekken. In zijn binnenste is hij wel degelijk overtuigd, dat wetenschap en kunst hier hetzelfde doel beoogen; hij heeft - en dit schijnt mij geen gering blijk van doorzicht - ingezien, dat die twee tot dezelfde kultuurstrooming behooren. Ja, hij is eigenlijk verbaasd en getroffen, dat hij in een boek van een man, dien hij als een van de grootste geleerden van zijn tijd kent, zooveel punten van aanraking vindt met zijn eigen denkwijze, zooveel overeenkomst in de manier van werken, en hij ziet hierin een nieuw en kostelijk bewijs, dat zij beiden, onafhankelijk van elkaar, op den goeden weg zijn, op weg naar de waarheid.

Wij hebben gezien, dat hij, toen hij zijn studies over erfelijkheid en wat er bij behoort begon, niet bepaald standaardwerken geraadpleegd had. Ditmaal heeft hij een in zijn soort voortreffelijk boek in handen: de *Introduction à l'étude de la mé-*

decine expérimentale van Claude Bernard. Dit vormt de grondslag voor *Le roman expérimental*. Het toeval wilde, dat Bernard in dien tijd gestorven was en dat zijn plaatsvervanger in de Académie Ernest Renan is - hieruit ontstaat de *Lettre à la jeunesse*. De eerste studie is een ‘travail d'adaptation’. Het boek van den physioloog in zijn basis:

> ‘ce ne sera donc qu'une compilation de textes; car je compte, sur tous les points me retrancher derrière Claude Bernard. Le plus souvent il me suffira de remplacer le mot “médecin” par le mot “romancier” pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique.’

De tweede is een manifest, maar met dezelfde strekking.

De beteekenis van Bernard's werk staat van den beginne af aan vast:

> ‘nous assistons là aux balbutiements d'une science se dégageant peu à peu de l'empirisme pour se fixer dans la vérité, grâce à la méthode expérimentale.’

Claude Bernard maakt een onderscheid tusschen ‘sciences d'observation’ en ‘sciences d'expérimentation’; hij komt tot het besluit ‘que l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée’:

> ‘On donne le nom d'observateur à celui qui applique les procédés d'investigations simples ou complexes à l'étude des phénomènes qu'il ne fait pas varier et qu'il recueille par conséquent tels que la nature les lui offre; on donne le nom d'expérimentateur à celui qui emploie les procédés d'investigations simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaàtre dans des circonstances ou dans les conditions dans lesquelles la nature ne les présentait pas.
> L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux.... Il doit être le photographe des phénomènes, son observation doit représenter exactement la nature.... Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contróle à l'hypothése ou à l'idée préconçue.... Dès le moment oú le résultat de l'expérience se manifeste, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et qu'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors

> disparaître ou plutôt se transformer instantanément en observateur; et ce n'est qu'après qu'il aura constaté les résultats de l'expérience absolument comme ceux d'une observation ordinaire que son esprit reviendra pour raisonner, comparer et juger si l'hypothèse expérimentale est verifiée ou infirmée par ces mêmes résultats.'

Alles wat Zola wil, is bewijzen dat de manier van werken van den naturalistischen romanschrijver volkomen met die van den physioloog overeenkomt, dat ook zij van waarneming en experiment uitgaat:

> 'l'observateur ches lui donne les faits tels qu'ils les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide, sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraçt et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis a l'étude.... Le romancier part à la recherche d'une vérité.'

Wij hoeven er nauwelijks bij te voegen, dat met dit 'terrain solide', waarop de personen zich bewegen, met zekere wijzigingen, de drie gegevens van Taine: afstamming, milieu en tijd bedoeld zijn.

Jammer dat hij hier als voorbeeld niet een van zijn eigen romans genomen heeft - hij kiest er liever een van Balzac: *La cousine Bette*. Het algemeene feit, dat Balzac hier waargenomen heeft, zijn de verwoestingen, die een man met een zinnelijk gestel als baron Hulot, in zijn familie en in de maatschappij aanricht. De proeven die hij neemt, bestaan daarin, dat hij dien man in een aantal milieus brengt: 'pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion'. Het probleem is: wat zijn, van een individueel en een maatschappelijk standpunt de gevolgen van dien hartstocht, wanneer hij in een gegeven milieu en onder bepaalde omstandigheden optreedt. De roman is dus niets anders dan het protocol van die proef, die de schrijver onder de oogen van zijn publiek herhaalt:

> 'En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.'

In de *Lettre à la jeunesse*, wordt nog eens herhaald: ‘on étudie la nature et l'homme, on classe les documents, on avance pas à pas, en employant la méthode expérimentale et analytique.’

Men ziet, wij zijn hier zeer ver van dat ‘hoekje natuur enz.’ af.

Wat heeft het echter voor een diepere beteekenis, wanneer Zola zelf overtuigd is en anderen zoekt te overtuigen, dat het naturalisme ‘la formule de la science moderne appliquée à la littérature’ (*Lettre à la jeunesse*) is?

Ten eerste wordt de artistieke waarde van het naturalisme hierdoor bepaald. Publiek en kritiek houden niet op, hem te verwijten, dat de naturalisten niets anders doen dan de werkelijkheid afbeelden, dat zij photografen zijn - zij komen altijd weer met het argument aandragen, dat een eenvoudige teruggave van de werkelijkheid geen kunst is. Welnu, door het feit, dat de roman een experiment is, wordt dit verwijt ontzenuwd. Zola ontkent geenszins, dat een schrijver van de werkelijkheid moet uitgaan, dat hij zin voor de werkelijkheid moet hebben: ‘Le don de voir est moins commun que le don de créer’ .... ‘Aujourd'hui la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel’ .... Quand j'ai lu un roman, je le condamne, si l'auteur me paraît manquer du sens réel’ (*Le sens du réel*). Maar die zin voor de werkelijkheid is een eigenschap van den ‘observateur’. Om tot de proeven te komen, moet men de werkelijke feiten op een bepaade manier rangschikken en daarin bestaat de artistieke taak van den experimenteelen kunstenaar:

> ‘Ainsi donc, au lieu d'enfermer le romancier dans des liens étroits, la méthode expérimentale le laisse à toute son intelligence de penseur et à tout son génie de créateur: Il lui faudra voir, comprendre, inventer. Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité.’

Ten tweede is die overtuiging van het grootste belang voor de zedelijke beteekenis van het naturalisme. Claude Bernard had gezegd, dat de experimentator de rechter van instructie van de natuur was - Zola roept uit: ‘Nous autres roman-

ciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions,' Bernard zegt: 'Tout le problème expérimental se réduit à ceci: prévoir et diriger les phénomènes,' - Zola herhaalt: 'nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger'. 'Wij kunnen schurft genezen,' zegt de medicus, 'on guérit toujours et sans exception quand on se place dans les conditions expérimentales connues pour atteindre ce but' - 'wij zullen het zoo ver brengen, dat wij de maatschappelijke schurft genezen,' antwoordt de schrijver: 'nous sommes des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou au moins la rendre la plus inoffensive possible.' Ziehier dus het antwoord aan de velen, die het naturalisme van onzedelijkheid beschuldigen, omdat het onzedelijke onderwerpen behandelt, die het altijd weer als een kunst van grove woorden en een spiegelbeeld van leelijke dingen beschouwen: 'Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes.... C'est nous qui avons la force, c'est nous qui avons la morale.'

Men zou nu kunnen vragen of het niet een zonderlinge proef is, waarbij de experimentator niet alleen de gegevens, maar ook den uitslag in handen heeft en hem naar welgevallen kan wijzigen. Maar dit is het juist, wat Zola ten sterkste ontkent. Wanneer wij vragen: hangt het dan niet van den wil of den smaak van den schrijver af, of Claude in *L'oeuvre* zich voor zijn schilderij ophangt, of Gervaise in *L'assommoir* aan lager wal raakt, of Jean in *La terre* de boeren verlaat om weer soldaat te worden? - zal hij antwoorden: neen; het staat in de macht van den schrijver te bepalen, van wie die menschen afstammen, in welk milieu ze geplaatst worden, onder welke omstandigheden zij leven; maar wanneer dat alles vastgesteld en die ge-

gevens werkelijk en goed gerangschikt zijn, ligt het einde niet meer in de hand van den kunstenaar, hij zou, om tot een andere slotsom te komen, die rangschikking en die gegevens van den beginne af aan moeten wijzigen. Het resultaat, dat in zijn geheel *L'Oeuvre, L'assommoir, La terre* - en ten slotte *Les Rougon-Macquart* heet, is onomstootelijk, het is een resultaat van de proefondervindelijke methode; het is een 'vérité'.

En wanneer wij dan verder gaan en vragen of dat, wat Zola bedoelt, niet ook in kunstwerken van een geheel andere richting te vinden is, of het einde van Claude Frollo in Victor Hugo's *Notre Dame de Paris*, van Johanna in Schiller's *Jungfrau von Orleans*, van Lovelace in Richardson's *Clarisse Harlowe*, niet eveneens onvermijdelijke gevolgen zijn van de omstandigheden, waarin die personen door de schrijvers werden geplaatst, en of de heele zaak niet daarop neerkomt, dat ieder kunstwerk iets moet bezitten, wat wij zijn innerlijke noodzakelijkheid kunnen noemen? Dan zal hij antwoorden, dat zonder twijfel ook de phantasie haar eigen wetten heeft, dat geen verstandig schrijver het in zijn hoofd zal krijgen, met opzet inconsequenties te begaan tegen vooronderstellingen, waarvan hij vrijwillig uitging - maar hij zal eraan toevoegen, dat, al hebben die dichters in dat opzicht niet gezondigd, daarom toch hun resultaten niet met de zijne te vergelijken zijn. Hij zal u, als het hem te binnen schiet, misschien zeggen, dat hun werk tot het zijne staat als een experiment van Berthold Schwarz tot een van Berthelot. Die schrijvers vonden hun gegevens in hun verbeelding - hij vond ze in de werkelijkheid; zij zochten op zijn best het waarom? - hij zoekt het hoe?; daarom bezaten hun conclusies weliswaar een artistieke noodzakelijkheid, maar konden zij verder geen moreele gevolgen hebben - de zijne daarentegen moesten, gezamenlijk met de exacte wetenschap, eenmaal van onberekenbare beteekenis voor de samenleving worden. Ten slotte zal hij u aan de hand van een bladzij van Claude Bernard aantoonen, dat ook hetgeen hem boven zijn voorgangers verheft op den algemeenen vooruitgang van de eeuw berust. Want

de menschelijke geest heeft verschillende stadiën doorloopen: dat van het gevoel, dat van de rede, en dat van het experiment:

> ‘D'abord, le sentiment seul s'imposant à la raison créa les vérités de foi, c'est-à-dire la théologie. La raison ou la philosophie devenant ensuite la maitresse, enfanta la scholastique. Enfin l'expérience, c'est-à-dire l'étude des phénomènes naturels apprit à l'homme que les vérités du monde extérieur ne se trouvent formulées, de prime abord, ni dans le sentiment, ni dans la raison. Ce sont seulement nos guides indispensables; mais pour obtenir ces vérités, il faut nécessairement descendre dans la réalité objective des choses où elles se trouvent cachées avec leur forme phénoménale. C'est ainsi qu'apparut, par le progrès naturel des choses la méthode expérimentale qui résume tout et qui s'appuie successivement sur les trois branches de ce trépied immuable: le sentiment, la raison, l'expérience.’

Wie lust heeft, kan zich het naturalisme als nieuwe Pythia, zittend op dien drievoet voorstellen. Wat Hugo, Schiller, Richardson, wat het verleden gegeven had, mocht op gevoel en rede berusten, de laatste stap kon eerst door het naturalisme gedaan worden, de stap naar het proefondervindelijke, de stap die tot de waarheid voert.

Zola verstond geen Duitsch - zijn vijanden waren evenmin in de Duitsche letterkunde thuis. Ware dit anders geweest, misschien zou een van hen op het idee gekomen zijn, hem, in plaats van hem in kranten uit te schelden, een kort briefje te sturen met een citaat uit Schiller's Brieven. Het was in het jaar 1795. Goethe schreef zijn *Wilhelm Meister*. Fritz Jacobi had hem in een brief onzedelijkheid verweten; Goethe zond dien brief aan Schiller, In het antwoord stond:

> Die Jacobische Kritik hat mich nicht im geringsten gewundert; denn ein Individuum wie er muss ebenso nothwendig durch die schonungslose Wahrheit Ihrer Naturgemälde beleidigt werden, als Ihr Individuum ihm dazu Anlass geben muss: Jacobi ist einer von denen, die in den Darstellungen des Dichters nur ihre Ideen suchen, und das, was *sein soll*, höher halten, als das, *was ist*; der Grund des Streits liegt also hier schon in den ersten Prinzipien, und es ist völlig unmöglich, dass man einander versteht. Sobald mir einer merken lässt, dass ihm in poetischen Darstellungen irgend Etwas näher anliegt als die innre Nothwendigheit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf. Könnte er Ihnen zeigen, dass die Unsittlichkeit Ihrer Gemälde nicht aus der Natur des Objects fliesst, und dass die Art wie Sie dasselbe behandeln, nur von Ihrem Subject sich herschreibt, so würden Sie allerdings dafür verantwortlich sein, aber nicht des-

> wegen, weil Sie vor dem moralischen, sondern weil Sie vor dem aesthetischen Forum fehlten. Aber ich möchte sehen wie er das zeigen wollte.' (Schillers *Briefe*).

1795-1875: het begin en het eind van de negentiende eeuw.

Intusschen - ook zonder vergelijkende literatuurgeschiedenis kan het niet moeilijk zijn, bezwaren tegen de theorie van den experimenteelen roman te opperen. Maar - nog eens - daarom is het niet te doen. Waar het op aankomt is de kracht en de eerlijke overtuiging waarmee die theorie voorgedragen wordt. Meent gij, dat die overtuiging aan hoogmoedswaanzin grenst? - geef dan toe, dat er tevens een groote bescheidenheid spreekt uit den kunstenaar, die hier afstand doet van hetgeen zijn voorgangers als hun grootste gave beschouwden: de vrije, wel eens goddelijk genoemde scheppingskracht van den dichter. Noemt gij haar een hersenschim? - vergeet dan niet, dat zij voortsproot uit een onbeperkte waarheidsliefde, die hem met zijn eeuw verbindt, die hij noodig had om zijn *Rougon-Macquart* zoo te kunnen geven als hij ze gaf, en die wij ten slotte begrijpen moeten om hem te kunnen waardeeren.

In 1891, dadelijk na het verschijnen van *L'argent*, schreef Lodewijk van Deyssel een lyrisch-kritische beschouwing, die hij *De dood van het naturalisme* noemde. Nog afgezien van de dichterlijke waarde, schijnt mij dit opstel een der fraaiste staaltjes van kritisch instinct, die onze litteratuur bezit. Zeker, ze hadden het alle gezegd 'de kritiekschrijvers, de psychologen, de magiërs en de dichters en wie er nog meer naar gevraagd zou worden.' Maar zij hadden het alle beweerd met een bijbedoeling; zij hadden het gestameld, omdat zij van het naturalisme zelf nooit iets begrepen hadden; zij hadden het geschaterd, omdat zij hoopten of geloofden, dat er een nieuwe kunst op komst was; zij decreteerden het zonder meer, omdat zij vonden, dat het met het naturalisme nu maar uit moest zijn. Zola had geen

ongelijk toen hij antwoordde: ‘Continuez, mes petits, continuez, de grâce! Quand je reçois et que je lis vos revues, ah! si vous pouviez voir de quel rire sardonique je ris dans ma vieille barbe!’ Bij van Deyssel was het anders. De lyricus, die met grooter subjectiviteit dan eenig ander beoordeelaar in Europa over het naturalisme gesproken had, die niets anders kon of wilde beschrijven dan hoe die kunst en die boeken op hèm, op hem alleen werkten, kwam hier door zijn gevoel tot objectiever observatie dan litteratuur-kenners, die met objectieve scherpzinnigheid de kunst van Zola poogden te benaderen. Hij heeft, en dat op een oogenblik, dat Zola zelf er zich in het minst nog niet van bewust was, gevoeld, dat er een breuk was gekomen in Zola's overtuiging en in Zola's werk: ‘Van *La terre* en *Le rêve* heb ik nog zeer krachtige, dadelijke ontroeringen gehad, van *La béte humaine* minder, van *L'argent* weêr, veel, minder’. Zola zocht een andere richting, de formule van het naturalisme paste niet meer op dat boek en daarom - maar enkel daarom! - was het naturalisme dood.

Eerst vijf jaar later - de laatste romans van den Rougon-Macquart-cyclus, *La dèbâcle* en *Le docteur Pascal*, waren ondertusschen verschenen en *Rome*, het eerste deel van de ‘Trois villes’, was gevolgd - vinden wij bij Zola zelf de bewijzen, dat hij van de theorieën, verkondigd in den *Roman expérimental*, tot op zekere hoogte teruggekomen is. Hij was in '96 weer eens candidaat voor de Académie Française en een gniepig tegenstander, een ‘petit monsieur’, wiens naam hij zelfs in de polemiek niet wil noemen, schreef, om op het laatste oogenblik nog een spaak in het wiel te steken, een paar dagen voor de verkiezing een artikel, waarin hij Zola van plagiaat beschuldigde: in *Rome* zou misbruik gemaakt zijn van een bij Firmin-Didot verschenen prachtwerk: *Le Vatican, les papes et la civilisation*. Zola antwoordde, nadat de verkiezing mislukt was, met een artikel in de *Figaro: Les droits du romancier*. Is hetgeen wij hier lezen belangrijk om wat er in staat over Zola's bronnen en zijn manier van werken, het is nog veel gewichtiger om-

dat er een verandering van standpunt uit blijkt. Nadat hij het een en ander verteld heeft over de onderzoekingen die hij moest doen, om de verschillende deelen van de *Rougon-Macquart* te kunnen schrijven, na vermeld te hebben, dat de heer Jourdain hem plag te helpen zoo vaak hij een bladzij over bouwkunst schreef, dat Henri Céard zijn adviseur voor muziek en Thyébaut - 'très versé dans les questions de droit et de chicane' - voor juridische vragen was, nadat hij ons heeft meegedeeld, dat hij vooral in de geneeskunde niet over ijs van een nacht ging: 'je n'ai jamais traité une question de scìence ou abordé une maladie sans mettre toute la Faculté en branle,' komt hij tot algemeener beschouwingen. Niet zonder verbazing lezen wij, dat de zelfde man die eertijds gezegd heeft: 'nous faisons une besogne identique à celle des savants,' nu met eenige verontwaardiging uitroept: 'je ne suis pas un savant, je ne suis pas un historien, je suis un romancier.' Hij gaat dan voort:

> 'Tout ce qu'on doit me demander, c'est de partir du connu, d'établir solidement le terrain où j'entends me placer; et c'est pourquoi je me documente, puisant aux sources indispensables. Ma fonction ne commence qu'ensuite et ma fonction est de faire de la vie, avec tous les éléments que j'ai dû prendre où ils étaient. La question est uniquement de savoir, alors, si j'ai su rassembler sur un sujet tout ce qui flotte dans l'air du temps, si j'ai su d'une main solide choisir et nouer la gerbe, si j'ai su reprendre et résumer, et recréer les choses et les êtres, à ce point de formuler l'hypothèse de demain, d'annoncer l'avenir.'

Het is mij niet volkomen duidelijk, wat met die 'hypothese van morgen' bedoeld wordt, maar het schijnt mij vrij zeker, dat de kunstenaar, die hier garven kiest en garven bindt, iets geheel anders doet dan wat Zola vroeger van den 'observateur' en den 'expérimentateur' geëischt had.

> 'Ai-je donné mon soufflé à mes personnages, ai-je enfanté un monde, ai-je mis sous le soleil des êtres de chair et de sang, aussi éternels que l'homme? Si oui, ma tâche est faite, et peu importe où j'ai pris l'argile.'

Laten wij hiernaast nog eens het zinnetje van weleer zetten:

> 'Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes....'

Wij kunnen het er, geloof ik, over eens zijn, dat dit niet een van die kleine tegenstrijdigheden is, waarvan wij vroeger spraken, maar dat Zola, zonder er zich scherp rekenschap van te geven, tot een andere artistieke overtuiging was gekomen. Het worden rare proeven, wanneer de experimentator zelf toegeeft, dat fouten in de gegevens er niet zoo heel veel toe doen: ‘j'use sans remords de l'erreur volontaire, quand elle s'impose, par une nécessité de construction.’

Het proefondervindelijke systeem had een barst gekregen. Zelfs de ‘vérité’ had voor iets anders moeten plaats maken. In '66 heette het:

> ‘un coin de la nature vu à travers un tempérament.’

Tien jaar later:

> ‘Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité.’

En nu na twintig jaar in '96 moest het hooge woord er uit:

> ‘Je n'ai pour but que la vie, je ne tiens à la verité que parce qu'elle enfante la vie.’

Half bedroefd, half ironisch klinkt er iets in ons als: had u dat maar wat eerder gezegd!

Met dit zoeken naar het leven was het naturalisme in den zin, waarin Zola het in zijn *Histoire naturelle et sociale* bedoeld had, dood.

Het is tegenwoordig mode Zola als iemand voor te stellen, wiens theorieën nergens in overeenstemming met zijn werken zijn. Er ligt iets sarrends in die onophoudelijke beweringen: ‘Het naturalisme en de *Roman expérimental*, dat is alles maar malligheid, dat waren quasi wetenschappelijke grillen en stokpaardjes; in werkelijkheid gaf Zola iets heel anders, in werkelijkheid was Zola.... nu ja, een romanticus, een poëet!’ Brunetière - van wien ik overigens geen kwaad wil zeggen - heeft dat spelletje begonnen, Faguet, zelfs Pellissier en vooral

de jongeren hebben het voortgezet. Ook in het overigens, lang niet onaardige boekje van Lanson, *Histoire de la Littérature Française* kan men lezen: Malgré ses ambitions scientifiques, M. Zola est avant tout un romantique.... Mais c'est précisément ce romantisme, cette puissance poétique qui font la valeur de l'oeuvre de M. Zola....'

In hoeverre Zola episch dichter was, in hoeverre hij poogde het niet te zijn, hebben wij vroeger besproken - ook, datjuist in dien tijd de eigenschappen van zijn jeugd zich bij den man van bijna zestig jaar opnieuw begonnen te vertoonen. In hoeverre echter het naturalisme, zooals het in den *Roman expérimental* geformuleerd werd, een niet weg te cijferen letterkundig verschijnsel geweest is, een verschijnsel, dat in de ontwikkeling van de Fransche litteratuur noodzakelijk geworden was - en in hoeverre dit verschijnsel door *L'assommoir* en *L'oeuvre*, door *Le ventre de Paris, Au bonheur des dames* en door den geheelen Rougon-Macquart-cyclus vertegenwoordigd wordt.... daarover kunnen wij alleen oordeelen, wanneer wij de ontwikkeling van den Franschen roman in haar geheel overzien. Ik wil - al is het met ietwat hartklopping - pogen, dit kort te doen. Dat ik hierbij oude koeien - ik vraag de schimmen van de dames De Scudéry en La Fayette om verschooning voor dit beeld - uit de sloot moet halen, houde men mij ten goede.

III. De Rougon-Macquart in de litteratuurgeschiedenis

I

Het zou moeilijk zijn een tijd te noemen, waarin de menschen zich zoo ingespannen met zich zelf, met hun persoonlijke omgeving, met hun naasten hebben bezig gehouden als in de 17e eeuw in Frankrijk. Geen eeuw heeft ons zooveel echte en valsche mémoires, zooveel belangrijk en onbelangrijk gebabbel, zooveel indiscreties, achterklap, alkoofgeheimen en persoonlijke anekdoten nagelaten. Vergelijk de gedenkschriften van

den vroolijken Brantôme met de *Histoire amoureuse des Gaules* van Bussy-Rabutin, en gij hebt een beeld van de 16e en de 17e eeuw, tevens een beeld van het verschil in opvatting van het persoonlijke. Er ligt een naieve ijdelheid in de manier waarop al die heeren en dames, schrijvers en schrijfsters zich voortdurend met hun eigen ik en het ik van hun buurlieden bemoeien. Naast het ‘l'état c'est moi’ van Lodewijk, kan men gerust een ‘le monde c'est nous’ van haast al zijn tijdgenooten zetten. Die trek gaat door de geheele kunst. Wij vinden hem in de blijspelen van Molière en in de fabels van Lafontaine, hij zit in de preeken van Bossuet en in de kritiek van Boileau, hij duikt op in de *Pensées* van Pascal, loopt door de *Maximes* van La Rochefoucauld en is in de *Caractères* van La Bruyére nog duidelijk te herkennen Of de grooten, of Corneille en Racine er vrij van zijn?- ik zou het niet te boud durven beweren. In ieder geval is hij oorzaak geweest van dat eigenaardig verschijnsel in het Fransche proza van de 17e eeuw, van den ‘roman à personnes déguisées’, den ‘roman à clef’.

Wij kunnen de romans uit dien tijd gerust naar de gebruikelijke maatstaven indeelen: de galante roman, die weer pastoraal of heroïek kan zijn en ten slotte in den sentimentsroman eindigt, de pikareske roman, die op de realistische roman toeloopt, en hoe zij verder heeten, het kenmerk zal overal in dit sierlijk egotisme gelegen zijn.

Huet - ik bedoel den Bisschop van Avranches, niet onzen roemrijken landgenoot - heeft den galanten roman aardig omschreven: ‘fictions d'aventures amoureuses écrites en prose avec art pour le plaisir et l'instruction des lecteurs’. Hij begint als herdersroman.

Het herdersdicht is altijd een soort van maskerade. Verlangen van een verfijnder beschaving naar landelijke zeden en spelen noopt dichters, edelen en burgers het pakje van den herder aan te trekken, den staf in de hand te nemen en schaapjes met of zonder lintje om den hals te gaan hoeden. Zoo is het ìn de oudheid bij Theokritos en Virgilius of in Daphnis en

Chloë, in de vroege Renaissance in Boccaccio's *Ameto* en het *Ninfale Fiesolano*, zoo is het later bij Sannazaro, Tasso Guarini, bij Jorge de Montemayor, bij Cervantes en Sidney. En zoo is het ook in Honoré d'Urfé's *Astrée* (1607-1627): ‘réponds leur, ma Bergère, que tu n'es pas, ni celles aussi qui te suivent de ces bergères nécessiteuses qui pour gagner leur vie conduisent les troupeaux aux pâturages; mais que vous n'avez toutes pris cette condition que pour vivre plus doucement et sans contrainte.’ Maar terwijl bij al die anderen de maskerade vrij algemeen gehouden is, treedt bij d'Urfé al dadelijk het bizondere, het persoonlijke op den voorgrond. Het aantrekkelijke lag in de vraag of Astrée Diane de Chateaumorand heette, of men in Daphnide de duchesse de Beaufort, in Clarinte de princesse de Conti, in Thorismond Henri III en in Euric Henri IV kon herkennen. De historische kritiek in de 19e eeuw heeft uitgemaakt, dat al die gissingen meer dan twijfelachtig waren - maar daarmee is niet heel veel meer gezegd, dan wanneer de kunstgeschiedenis zou komen beweren dat alle Fransche portretten uit het begin van de 17e eeuw niet in onzen zin lijken. Gelijkenis is een relatief begrip en die zelfde kritiek moet toegeven, dat dadelijk na het verschijnen van het boek alle beschaafde tijdgenooten aan het zoeken zijn gegaan, en dat ieder op zijn beurt geloofde den sleutel te hebben gevonden.

Naast en na den galanten herdersroman verschijnt de galant-heroïeke roman. Alweer zooals de oudheid naast Daphnis en Chloë de Aethiopische Geschiedenissen van Theagenes en Chariklea kent, zooals bij Boccaccio naast *Ameto* de *Theseide*, bij Tasso naast *Aminta* de *Gerusalemme liberata* staat. Het pastorale en het heldhaftige gaan gaarne hand in hand - zoo gaarne, dat men ze niet altijd onderscheiden kan. Intusschen is de galant-heroïeke roman minder een maskerade, dan een voortbrengsel van de zucht, dat te lezen, wat men gaarne beleven zou. Hij heeft in Frankrijk een uìtgesproken historisch karakter, al is het, zooals in Gomberville's *Polexandre*, wel eens raadselachtig, wanneer en waar wij in geschiedenis en aardrijkskunde de voor-

beelden voor die verhalen eigenlijk hebben te zoeken. Calprenéde en Mademoiselle de Scudéry laten hun avontuurlijke liefdesgeschiedenissen kort na Cleopatra of onder Faramond, onder Cyrus of ten tijde van Porsenna spelen. Maar ook hier ligt de charme in de 'personnes déguisées'. Calprenède is nog onschuldig, maar bij Scudéry is er geen historisch trekje, waaronder zich niet een persoon of een gebeurtenis uit haar eigen tijd verschuilt, ieder van haar romans is een reusachtige rebus en het behoorde tot de genoeglijkste vermaken van haar tijd, die op te lossen.

Laten wij oppassen hiermee al te zeer den draak te steken, of in dit alles niet anders te willen zien dan een dwaze mode. Wie de kronkelpaden van het humanisme in de 17e eeuw hier en daar gevolgd is, begrijpt, dat die zonderlinge krullen en snuisterijen, die wij hier te zien krijgen, toch weer symptomen zijn van iets diepers, van de verhouding van een tijd tot een andere - in dit geval van het zeventiend eeuwsch Barok tot de Oudheid. Wat hier in eigen stijl verwerkt wordt, is in de 16e eeuw verzameld en voorbereid door humanisten, die er een geheel andere bedoeling mee hadden. De vertalingen waarmee honderd jaar vroeger Claude Seyssel, Pierre Saliat en vooral Jacques Amyot Diodorus, Herodotus, Xenophon, Plutarchus, Heliodorus en Longus - of hoe de schrijver van Daphnis en Chloë geheeten heeft - van uit de geleerdheid in de algemeene beschaving overbrachten, zijn de eieren, waaruit deze onverwachte kuikens gebroed zijn. Laten wij niet vergeten, dat naast de *Astrée* de boeken van Barclay *Euphormio* en *Argenis* werden gelezen, die in het Latijn geschreven waren, en wat de Oudheid later juist voor Racine beteekende. Er is bij Calprenède en Scudéry, toch ook weer iets van een opvatting van de geschiedenis te vinden, die tot Montaigne kan teruggebracht worden: 'Les historiens sont ma droite balle, car ils sont plaisants et aisés; et quand et quand (= bovendien) l'homme en général, de qui je cherche la connaissance, y parait plus vif et plus entier qu'en nul autre lieu, la diversité et vérité de ses conditions in-

ternes, en gros et en détail, la variété des moyens de son assemblage et des accidents qui le menacent....' Behalve een hoofsche precieusheid en een ijdel gespeel met de eigen persoonlijkheid, ligt er ook een humanistisch begrijpen van een zekere parallelisme der wereldgeschiedenis in, wanneer men den grooten Condé als 'le grand Cyrus' afbeeldt, bij de belegering van het oude Cumae, al de historische gebeurtenissen van de belegering van Duinkerken weet aan te brengen, of de verdrijving van de Tarquinii met de Fronde vergelijkt.

Voor ons is een letterkundige ommekeer hier het belangrijke. Ten allen tijde poogde de roman en de novelle om de belangstelling en het gevoel van werkelijkheid bij den lezer te verhoogen, plaats en tijd van de gefingeerde gebeurtenissen nauwkeurig te bepalen en ze, zoo mogelijk in de buurt van hun toehoorders te brengen. Een geschiedenis die volgens de *Cent nouvelles nouvelles* met een 'Chevalier de Bourgogne' plaats gegrepen heeft, was volgens Dirc Potter in Schiedam gebeurd en was

> in corten jaren ghesciet, Ghelovets my, en lieghe u met; Waren die lieden niet bekent, Ic sette horen name int perkement.

Ditzelfde doet ook de Fransche roman op het eind van de 16e eeuw: hij localìseert nauwkeurig en de auteurs plegen te verzekeren, dat zij de personen, waarover zij spreken, zelf gekend hebben. Het verhaal, dat de hoofdzaak is, wordt dus om het boeiender te maken in een werkelijkheid gebracht, waarmee de lezer vertrouwd is. Bij den roman à clef verandert nu het beeld. Het verhaal wordt niet in de werkelijkheid geplaatst, maar de werkelijkheid wordt in een verhaal omgezet. Niet het verhaal is de hoofdzaak, maar de personen, die er zich achter verschuilen. Alles wat over hen gezegd wordt, wat zij beleven of wat er met hen gebeurt, is een middel voor den lezer om ze te herkennen. Het onderscheid in vorm en stijl tusschen Philippe's *Les constantes et fidèles amours de Dalchmion et de Deflore* (1599)

en d'Urfé's *Astrée* is misschien niet zoo heel groot - maar het verschil in opvatting is verbluffend: de werkelijkheid heeft haar rol verwisseld, zij staat niet meer in, maar achter den roman. Van nu af aan kijken de lezers met gespannen verwachting, wie er met Alcidon en Alcyre, met Cleomède met Oroondate, met Artabane of met Artamène bedoeld is. Ieder hofdametje hoopt, dat zij ergens als Candace of Alcidiane zal opduiken. Ten slotte nemen niet-bedoelde lieden weer de namen van de bedoelde aan en de meisjes uit de *Précieuses ridicules*, die zich naar dames uit de *Polyxène* en den *Polexandre* noemen, hebben een vroolijk voorspel in de vijftig heeren en juffers van vorstelijken bloede die in 1624 aan d'Urfé schreven, dat zij in Duitschland een ‘Akademie van waarlijk minnenden’ hadden opgericht en dat ieder van hen den naam van een van de personen uit *Astrée* had aangenomen - alleen Celadon ontbrak en d'Urfé werd uitgenoodigd, zelf die leegte te komen aanvullen. Dat het niet aan parodieën ontbrak is begrijpelijk, maar noch Sorel, noch Molière konden er veel tegen doen, en hoe ernstig het overigens opgevat werd, blijkt uit een sermoen van Fléchier bij de begrafenis van Julie de Montausier, dochter van Madame de Rambouillet, waar de geestelijke de overledene bij den naam noemt, die zij in den roman van Mademoiselle de Scudéry ontvangen had: Artémice.

De idee van den roman à clef was niet nieuw - wat is er nieuw in de letterkunde - wij kunnen er alweer sporen van vinden in Boccaccio's *Ameto*, in het raam van den *Decamerone*, misschien zelfs in de oudheid. Maar de vorm, die hij in de 17e eeuw aanneemt, is zoo eigenaardig en past zoo goed bij den tijd, dat wij haast van een nieuw verschijnsel kunnen spreken. Is het echter niet weer verwonderlijk, dat lieden, die een zoo dringende behoefte hebben, zich zelf te zien en over zich zelf te spreken, hun toevlucht nemen tot zekere stilistische beelden, dat zij niet tevreden met den rechten weg die Madame de Sévigné in haar brieven koos, altijd weer punten zoeken, die buiten hun persoon en buiten hun tijd liggen en van waaruit zij, wat zij willen be-

schrijven niet onmiddellijk afbeelden, maar als het ware weerkaatsen? Die punten mogen Arcadië of Rome heeten, het tijdelooze land, waar herders en herderinnen zich aan het tijdelijke en gelijktijdige onttrekken, of de Historie, die zij als een kleed uit de kast van hun overgrootouders halen, om ermee voor den geliefden spiegel te gaan staan - zij bewijzen in ieder geval, dat de schrijvers het noodzakelijk vinden, wat zij beschrijven op een afstand te zien, dat zij de werkelijkheid, waarvan hun gedachten uitgaan, ergens in den tijd of in de ruimte moeten projecteeren, om er zelf een beteren kijk op te hebben of er hun lezers een beteren kijk op te geven.

Na de avontuurlijke, de schelmenroman. Hij was ouder en uitheemsch, maar ook hij kreeg in Frankrijk een eigen karakter. Van den beginne af aan was zijn kenmerk de eerste persoon. Hoe hij er uitziet en dat hij ophoudt picaresk te zijn en zedeschildering wordt, zoodra hij het ‘ik’ verlaat, toont die voortreffelijke uitzondering: *Rinconete y Cortadillo* van Cervantes. Zullen ons die avonturen en schelmenstreken belang inboezemen en werkelijk schijnen, dan moeten wij ze uit den mond van dengeen, die ze beleefd en begaan heeft hooren, dan moet in het feit, dat hij ze zelf opbiecht, de verontschuldiging liggen voor veel, wat tegen de waarschijnlijkheid of tegen de moraal zondigt. Maar het ‘ik’ mag niet geheel hoofdzaak worden, het moet de verbinding blijven tusschen de voorvallen, die het beleeft, het lijdend voorwerp in de syntaxis van den roman. Bovendien mag het niet al te duidelijk te herkennen zijn - hoogstens mogen de personen, waarmee het in aanraking komt, een zekere gelijkenis met den heer X of freule Y vertoonen. De picareske romans, de *Roman comique de Francion*, van Sorel, de *Roman comique* van Scarron en Furetière's *Roman bourgeois* staan, afgezien van hun letterkundige waarde, maatschappelijk een trapje lager dan de boeken van Calprenède of Scudéry - eigenlijk behooren zij tot de democratische oppositie. Toch bleef ook hierbij de roman à clef niet zonder invloed: de tijdgenooten snuffelden ijverig hoe de tooneelspelers heetten, die in 1638

te le Mans speelden en Furetière, die zijn lezers uitdrukkelijk verzoekt, in zijn figuren geen mijnheer of juffrouw zoo en zoo te vermoeden, kan zich evenwel niet onthouden hier en daar portretten en karikaturen van den intendant Foucquet of van Ninon de Lenclos te geven. Als bastaard van den picaresken en den roman à clef komen dan de vervalschte mémoires. Het persoonlijke liet zich niet verdrijven.

Zoodra wij in de 18e eeuw komen, verandert dit: het egotisme schijnt eensklaps op te houden. Daardoor worden natuurlijk het gevoel voor den eigen tijd, de belangstelling in wat men zelf beleeft niet verminderd, maar zij treden meer in het algemeene terug, zij klampen zich niet meer aan bepaalde lieden vast, zij zoeken in plaats van het persoonlijke het typische. Wat men beleeft wordt weer belangrijker dan wie het beleeft en daarmee heeft de roman à clef zijn beteekenis verloren. Dat het beste boek van een zeventiend'eeuwer over de 17e eeuw geen roman geworden is, hebben wij er misschien aan te danken, dat het in de 18e eeuw geschreven werd, in een tijd dat men de vroegere stijlmode had vergeten. In zijn gevoel voor het persoonlijke, in zijn waarneming van het persoonlijke is Saint Simon geheel kind van het verleden. Wilt gij het bewijs, vergelijk hem eens met D'Argenson of met Voltaire's *Siècle de Louis XIV*. Hij is meer ‘style Louis XIV’ dan Lodewijk zelf. Maar de vorm van zijn *Mémoires* toont, dat hij na het Regentschap schrijft en dat Le Sage en Montesquieu reeds aan het werk waren.

Letterkundige lekkerbekken, die den overgang van het Fransche drama van de 17e naar de 18e eeuw hebben gadegeslagen, en na Racine Crébillon sr. of Lamotte, na Molière Regnard lazen, zou ik willen aanraden dadelijk daarop een vergelijking tusschen *Le grand Cyrus* en de *Lettres persanes* te maken en naast de dalende de stijgende kurve te zetten. Scherper tegenstelling is nauwelijks denkbaar. In plaats van de kinderlijke opgetogenheid, die in de eigen omgeving een ideaal ziet, komt plotseling de twijfel, die een scherp oog voor de fouten van zijn tijd heeft; in plaats van de gracieuse ijdelheid, die altijd weer op de persoon

terugkomt, verschijnt een nadenkende kritiek van zeden en toestanden. Scudéry ziet menschen, die een gelukkige maatschappij vormen; Montesquieu ziet een verkeerde maatschappij, waarin de menschen gedwongen opgaan.

En toch - en dat is alweer, waarop ik met ietwat nadruk wil wijzen - kan men de manier van voorstellen bij die twee vergelijken. Ook het oordeel van Montesquieu zoekt een toren van waaruit hij zijn tijd kan zien, een verwijderd punt van waar hij hem kan afbeelden. Het is in dit geval een Pers, een Oosterling, die van uit zijn andere wereldbeschouwing Parijs bekijkt, Parijs beschrijft. Hij spreekt in brieven in de eerste persoon, daarin is hij met den picaresken roman verwant. Hij heeft een tintje van de Oostersche sprookjes, waarmee Galland of Madame d'Aulnoy hun omgeving opvroolijken en ook alweer hun tijd ontliepen, toen de wereld van den ouden Zonnenkoning een wereld was geworden, waarin men zich verveelde. Maar hij beduidt voor den vorm van den roman hetzelfde als Arcadië en de Historie voor een vroeger geslacht. Het is alweer een poging tusschenruimte te scheppen tusschen den schrijver en de te beschrìjven werkelijkheid. Het onderscheid van den roman à clef en de *Lettres persanes* is, dat de eerste de werkelijkheid opneemt en ergens heen draagt, terwijl de laatste de werkelijkheid op haar plaats laat en zelf in de verte gaat staan. De romans van Voltaire, *Zadig, Candide, La princesse de Babylone* sluiten zich in dit opzicht geheel bij Montesquieu aan.

De picareske roman schiet nu - om het familiaar te zeggen - ook uit zijn slof. Er staat hem niets meer in den weg, geen ander genre belemmert zijn ontwikkeling, hij behoeft zich niet meer om het persoonlijke te bekommeren en kan zich, zooals het zijn karakter is, op het typische toeleggen. Hij verlaat zijn plaats in de oppositie en toen, juist honderd jaar na de *Astrée, Le diable boiteux* verschenen was, kwamen tusschen 1715 en 1735 de deelen van een van de grootste meesterwerken van den Franschen prozastijl: Le Sage's *Gil Blas*. Ook de belangstelling van ons huidige lezers wordt hier wakker. Aan het genot

van Scudéry's kunst, doen de gemengde familieberichten van voor tweehonderdvijftig jaar te zeer afbreuk - hoeveel nader staat ons het algemeen menschelijke in de werkelijkheid van den avonturier uit Santilanes en zijn omgeving, die als herinnering aan hun afkomst nog een Spaanschen mantel dragen, maar die in wezen zoo bij uitstek Fransch zijn.

Op het laatst van de 17e eeuw was er een nieuw element gekomen: de sentimentsroman. Na het plotselinge verschijnen van de *Lettres portugaises* (1669) en onder persoonlijken invloed van Larochefoucauld had Madame La Fayette het gewaagd, het gebied van den ouden roman à clef te verlaten en in plaats van ‘aventures amoureuses’, gemoedstoestanden en zielekonflikten te schilderen. De uiterlijke persoonlijkheid begon minder belangrijk dan de innerlijke te worden. In de *Princesse de Clèves* (1678) - meer het werk van een fijngevoelig dan van een oorspronkelijk talent, maar niettemin verreweg de beste roman van zijn eeuw - bezit die nieuwe stof nog altijd een geschiedkundigen vorm en geeft nog gelegenheid aan tijdgenooten te denken. Maar de Historie ligt dichter bij - van Cyrus en Faramond zijn wij nu bij Hendrik II aangekomen - en bij de innerlijke botsingen vervaagt het toevallige, dat elk egotisme kenmerkt. De 18e eeuw brengt hierop het vervolg. Een groot deel van de romans van Marivaux' *Marianne* (1731) tot Rousseau's *Julie* (1761) houdt zich met deze gemoedsvragen, met zielestrijd - laten wij zeggen met zielkunde in het algemeen, bezig. Verstond Le Sage het karakteriseeren, hier verschijnt de psychologie. Het opmerkelijke is echter, dat de vorm alweer veranderd is. Niet alleen het herderlijke, ook het historische verdwijnt en in de plaats komt niet alleen het ‘ik’, dat wij uit den schelmenroman kennen, maar ook de tegenwoordige tijd. Het is of slechts hij - of zij - beschrijven kan, wat in het binnenste van den mensch omgaat, die het zelf beleefd heeft, of het voor den lezer eerst tot werkelijkheid wordt, wanneer hij het uit den mond van den lijder hoort. De laatste sporen van den roman à clef zijn uitgewischt, de personen mogen op niemand anders lijken

zij moeten geheel zich zelf zijn. Om de werking van het werkelijke te verhoogen, gaat de schrijver soms aan den kant van den lezer staan, hij wordt een onbeduidend oud heer, die geen andere taak heeft dan nauwkeurig op te schrijven, wat de hoofdpersonen hem zelf verteld hebben. Zoo vertelt Marianne haar geschiedenis en in die geschiedenis vertelt de non de hare, zoo spreekt Clèveland van zich zelf en vertelt des Grieux van zich zelf en Manon. En wanneer zij het niet vertellen, schrijven zij het: ook de briefroman krijgt een nieuwe beteekenis; naast Marianne of des Grieux zien wij Julie met haren Saint Preux. Wie lust heeft, kan ook hier de wortels in het verleden zoeken, aan Boccaccio's *Fiammetta*, Dante's *Vita nuova*, aan Abélard en Héloise of aan de Heldinnenbrieven in de oudheid denken. Brieven uit de 17e eeuw - wij hebben die van Marianne Alcofarado reeds vermeld - waren niet zonder invloed. Maar zeker is het, dat de 18e eeuw dit artistieke middel der zielsverhuizing van den schrijver in een van zijn figuren doorgevoerd heeft op een wijze, die wij in geen anderen tijd vinden.

Wij zien dus naast elkaar twee neigingen. Aan den eenen kant schrijvers die werkelijkheid van uit het historische of geographische gadeslaan, die zooals Montesquieu en Voltaire afstand tusschen zich zelf en hetgeen zij beschrijven wenschten te brengen; aan den anderen schrijvers als Marivaux, Prévost en Rousseau, die om de werkelijkheid te geven, zich met hun personen zoo veel mogelijk vereenzelvigen. Wij zien tevens, dat het eene meestal met een kritische, vaak satirische bedoeling, het andere met een psychologisch opzet geschiedt. Die twee zijn een leiddraad door het labyrinth van den Franschen roman. Zij zijn het ook elders. Hadden wij ons niet voorgenomen, ons tot Frankrijk te bepalen, het oogenblik zou gekomen zijn een kijkje in Engeland te nemen, waar de twee fraaiste voorbeelden van den afstandsroman en den vereenzelvigingsroman in die jaren geschreven werden: Swift en Defoe, *Gulliver* (1726) en *Robinson Crusoe* (1719). Dan zou tegelijk blijken, dat, wat in Engeland tusschen die twee komt te staan, de naieve afbeelding van de werkelijk-

heid, aan den anderen kant van het kanaal ontbreekt, en dat er in Frankrijk in de groote litteratuur geen parallel voor Fielding's *Tom Jones* (1749) te vinden is.

II

De picareske roman eindigt in het erotische - er ligt een ietwat droevige ironie in, wanneer, wat als Gil Blas begonnen is, als Faublas eindigt.

Waar de psychologische vereenzelvigingsroman in de tweede helft van de 18e eeuw op uitloopt, is bekend genoeg: wij zijn in den tijd van *Werther* en de Wertheriades. Het ‘ik’, waarin de auteur zich wou incarneeren, wordt ten slotte zijn eigen ik. Rekent men - en dat is geen al te groote vergissing - Rousseau's *Confessions* ('84) tot de romans, dan zijn zij in Frankrijk het beste en oorspronkelijkste voorbeeld. Daaromheen groepeert zich al wat onder Goethe's invloed stond. Het zijn, wanneer men wil, weer romans à clef van een nieuwe soort: de sleutel past alleen op de zielebrandkast van den schrijver. Hiermee komen wij over den drempel van de 19e eeuw: Madame de Staël's *Delphine* 1(802), Senancour's *Obermann* (1804), Chateaubriand's *René* (1805), Benjamin Constant's *Adolphe* (1816) zweven allemaal tusschen Jean Jacques en een Goethe, die in 1800 al niet meer bestond. Dit loopt tot de *Confession d'un enfant du siècle* van Musset (1836) en misschien nog verder.

Maar naast *René* staan *Les Martyrs* (1809), Het historische element, dat wij in de 17e eeuw zagen, is teruggekomen, maar onder een nieuwen vorm.

Toen Mademoiselle de Scudéry oud en uit de mode geraakt was, schreef zij geen romans meer, maar *Conversations sur divers sujets* (1680). In een van die gesprekken behandelt zij onder anderen de vraag, waarom men in romans niet liever plaats en tijd zelf verzint: ‘ce serait bien de la peine épargnée.’ ‘Dat is waar,’ luidt het antwoord ‘mais ce sera aussi bien du plaisir perdu.’ Dan gaat zij voort: ‘Si on ne nommait que des lieux

et des personnes qu'on n'eût jamais entendu nommer on en aurait moins de curiosité et l'imagination serait disposée à douter de tout.' Daarom kiest men liever de Historie: 'quand on choisit un siècle qui n'est pas si éloigné qu'on n'en sâche quelque chose de particulier, ni si proche qu'on n'en sâche trop tout ce qui s'y est passé.... il y a lieu de faire de bien plus belles choses, que si on inventait tout,' Men moet het aangenaam weten te vermengen: 'quand on emploie des noms célèbres, des pays dont tout le monde entend parler, ... et que l'on se sert de quelques grands événements assez connus: l'esprit est tout disposé à se laisser séduire et à recevoir le mensonge avec la vérité.' - Tusschen den *Grand Cyrus* en dit gesprek liggen meer dan dertig jaar en wat zij hier zegt slaat eigenlijk niet op haar eigen werk, maar veel meer op dat van La Fayette. Voor haar zelf was de Historie - en zij had eeuwen gekozen, die tamelijk 'éloigné' waren - een manteltje om de helden en heldinnen van de Fronde om te hangen, voor haar mededingster was het inderdaad zoo iets als het vergulsel van een pil. Honderdtwintig jaar later staat de zaak geheel anders.

Historisch denken is een van de kenmerken van de 18e eeuw, en al bezit die tijd geen enkelen grooten historicus in onzen zin, zij bezit aan den anderen kant geen man van beteekenis, die zich niet op de een of andere manier met geschiedkunde en historische problemen heeft bezig gehouden. De afstand van Bossuet's *Discours sur l'histoire universelle* tot Montesquieu's *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains* is al groot genoeg - hoeveel grooter wordt hij tot Condorcet's *Tableau historique des progrês de l'esprit humain*.

Ligt het aan die studie, dat omstreeks 1800 de Historie in de kunst er zoo geheel anders uitziet? Men heeft het wel eens zóo voorgesteld: de kunst in de 17e eeuw was aristokratisch; het moesten liefst vorsten, ridders, hoogstaande lieden zijn, die men beschreef, er mocht hun niets van het dagelijksch bestaan aankleven, zij mochten niets vulgairs hebben - en tot het vulgaire rekende men eten en drinken, meubels en kleeren en wat

tot de alledaagsche zeden en gebruiken hoort. Wanneer er voor den valet de chambre geen groot man kan bestaan, doet men, zoo vaak men van werkelijke groote mannen wil spreken, het best den kamerdienaar buiten de deur te laten. Maar daarvan was de 18e eeuw niet gediend. Zij was in zekeren zin zelf een snuffelende valet de chambre. Zij daalde in het gewone leven af, leerde het in al zijn uitingen kennen en kwam in de geschiedkunde hierdoor tot nauwkeuriger kennis van historische bizonderheden, in den roman tot wat men locale kleur noemt.

Hierin is iets waars, maar het beeld Schijnt mij toch verwrongen.

Wanneer ik aan een bloem wil ruiken, komt tegelijk met mijn neus ook mijn oog er dichter bij en ik herken dan een aantal onderdeden, die ik uit de verte niet kon onderscheiden. Maar dat is een geheel andere weg, dan wanneer ik zeg: ‘kom, ik wil die bloem eens gaan bekijken om te weten hoe kroon en kelk, meeldraden en stamper er uit zien.’ Iets dergelijks is het met de Historie in den historischen roman in het begin van de 19e eeuw. Het was niet de studie van de geschiedenis in al haar onderdeelen, die tot een beter historisch inzicht bracht en het dus mogelijk maakte het historische nauwkeuriger voor te stellen - maar het was omgekeerd de vereenzelving met het verleden, waaruit onwillekeurig een dieper kennis van historische bizonderheden ontstond.

In boeken als Chateaubriand's *Les Martyrs*, de Vigny's *Cinq-Mars* (1826), Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* (1831) loopen een aantal stroomingen samen: zij hebben met de decoratieve Historie van de *Princesse de Clèves* nog even het historische gemeen; er is nog altijd iets in van den afstandsroman in zooverre zij geen gelijktijdige en geen typische werkelijkheid zoeken - maar het zijn in de allereerste plaats vereenzelvigingsromans, daar de schrijvers zich met het volle gewicht van hun persoonlijkheid in het beschrevene verplaatsen. Hoezeer zij het zijn, blijkt wanneer wij tegenover *Notre Dame*, Merimée s *Chronique de Charles IX* zetten. De *Chronique* (1829) is het boek van een zeer

groot schrijver, maar daarnaast is zij het werk van een historicus, in de beteekenis van een ‘connaisseur’, - haast hadden wij geschreven van een archeoloog - waarin het ‘ik’ van den auteur op geen andere wijze te herkennen is dan door de voortreffelijkheid van zijn stijl. Het blijkt ook, wanneer wij *Cinq-Mars* met Stendhal's *Chartreuse de Parme* (1830) vergelijken, hier hebben wij niet de waarneming van den historicus, maar een zielkundige analyse, waarbij de persoonlijkheid van den schrijver als zoodanig evenmin te bespeuren is. Maar zoowel Mérimée als Stendhal blijven uitzonderingen. Wie van hier nog eens naar Engeland kijkt, zal bemerken, dat ook Walter Scott iets geheel anders beteekent, maar hij vergete niet, dat Frankrijk geen Shakespeare en geen Fielding gehad had.

Wij kunnen George Sand er buiten laten; zij is een voortreffelijk auteur, maar haar talent heeft iets van een grammophoon, waarop zij zeer verschillende schijven laat draaien, of indien dit beter klinkt, zij is een aeolusharp, waar alle mogelijke winden op spelen; ik heb een groote persoonlijke voorliefde voor tien of twaalf van haar romans, maar haar invloed op de ontwikkeling van de Fransche letterkunde was zeer gering. Evenmin behoeven wij van den wel eens vermakelijken, maar altijd onoorspronkelijken Dumas père te spreken. Wie de *Trois mousquetaires* een meesterstuk noemt - en er zijn er sedert Oscar Wilde van die soort - moest tot straf gedwongen worden alle andere boeken van dien heer te lezen.

Maar Balzac en de *Comédie humaine*. Balzac het groote voorbeeld waarop Zola altijd weer wijst, de hoeksteen van het kritische gebouw van het naturalisme. Het schijnt niet gemakkelijk tot een oordeel over Balzac te komen. Aan den eenen kant hooren wij:

> ‘Il a été effrénément romantique: mais comme il manquait de sens artistique, de génie poétique et de style, les romans et les scènes d'inspiration romantique sont justement aujourd'hui les parties mortes, ayant été toujours les parties manquées de son oeuvre. Au contraire il a représenté en perfection les âmes moyennes ou vulgaires, les moeurs bourgeoises ou populaires, les choses matérielles et sensibles; et son tempérament s'est trouvé admirablement approprié

> aux sujets où il semble que l'art réaliste doive toujours se confiner chez nous' (*Lanson*).

Dan komt een ander en vertelt ons, dat de romans van Balzac uit de historische romans moeten verklaard worden:

> 'Le roman historique.... est nécessairement, et ne pouvait être qu'un genre de transition. Son rôle a été, dirai-je de préparer l'avénement du roman réaliste? mais plutôt d'en débrouiller et d'en préciser les conditions. Le roman historique, n'ayant de moyen propre et légitime d'attirer et de retenir l'intérêt que la littéralité de son imitation du passé, si je puis dire, et un scrupule d'exactitude.... a comme imposé ce scrupule par un choc de retour, a la représentation de la réalité contemporaine.... Le roman historique a eu son heure et son rôle; et cette heure si l'on peut ainsi dire, a duré quinze ou vingt ans en France; et ce sont les quinze ou vingt ans pendant lesquels s'est élaborée la définition du roman dans l'oeuvre de Balzac' (*Brunetière*).

Laten wij probeeren hem van onzen kant te bekijken. Er zijn zeker oogenblikken, dat het schijnt alsof de *Comédie humaine* een wereld is, die eenmaal geschapen, van zelf beweegt, groeit, zich ontwikkelt: 'Les *Etudes de moeurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie ni une physionomie, ni une caractère d'homme ou de femme, ni une profession, ni une manière de vivre, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.' (Lettres à l'Etrangère 1834). Dit alles in het neutrale geluid, waarvan wij vroeger spraken, geeft den indruk alsof Balzac waarlijk als een Schepper boven en buiten zijn schepping staat. Maar dan komen al heel gauw andere oogenblikken, waar wij het gevoel hebben, dat de *Comédie humaine* inderdaad als comédie moet worden opgevat, dat het een groot tooneelstuk of een aggregaat van tooneelstukken is, en dat de eenige acteur die ze speelt Honoré de Balzac heet. Die laatste opvatting mag ietwat overdreven zijn - zij is, naar mij schijnt, de juistere. Wat Balzac van de laatste helft van de 18e eeuw onderscheidt is minder de methode dan de stof: hij behandelt niet in de eerste plaats zieletoestanden en zieleproblemen, maar maatschappelijke toestanden en maatschappelijke problemen. Wat hem

van den historischen roman onderscheidt, is, dat hij weliswaar historie, echter niet die van het verleden, maar hoofdzakelijk die van zijn eigen tijd geeft. Dat zoowel het een als het ander in de 19e eeuw een stap tot grooter werkelijkheid moest schijnen, ligt voor de hand. Maar hij staat ten opzichte van die maatschappelijke vragen en die geschiedenis van zijn tijd eigenlijk geheel op het standpunt van zijn voorgangers, dat wil zeggen, hij bestudeert ze niet en geeft ze vervolgens in artistieken vorm weer, maar hij verplaatst er zich in, hij dringt er met zijn 'ik' in door... dat hij ze daarbij van zijn 'ik' doordringt, is niet heelemaal zijn bedoeling. Zoo gij wilt een terugkeer tot Montesquieu - ditmaal in den vorm van de vereenzelviging. De *Comédie humaine* heeft die methode met de werken van haar groote tijdgenooten gemeen. Wat is de wetenschap van Michelet - zijn *Moyen-âge* werd tusschen 1833 en 1843 geschreven -, wat is de vroege kritiek van Sainte-Beuve - de *Portraits litéraires* verschenen van 1829 tot 1850 - anders dan pogingen van een sterk 'ik' zich te verplaatsen in dat, waarin het belang stelt, en het vervolgens de juiste plek in het oordeel van de tijdgenooten aan te wijzen. Die drie Balzac, Michelet en Sainte-Beuve hooren bij elkaar, chronologisch volgen zij op den historischen roman, zij kiezen een gemeenschappelijken weg, den weg van het individu, dat zich met het voorwerp van zijn belangstelling vereenzelvigt.

Wanneer wij nu nog een stap verder gaan, komen wij aan het punt, waar het 'ik' niet langer de werkelijkheid als gegeven opvat en er zich in verplaatst, maar als het ware de werkelijkheid in haar ontstaan zelf wil mee maken, waarin het, om de vereenzelviging volledig te doen zijn, zich oplost, van zich zelf afstand doet. Indien ik mij niet bedrieg, was dit de noodzakelijke gevolgtrekking, die het naturalisme maakte.

Ik hoor iets mompelen van spitsvondigheid. Wacht even - op mijn schrijftafel ligt toevallig een artikel van een kennis over hedendaagsche opvatting van de geschiedkunde. Wilt gij er een zinnetje uit hooren:

> ‘Die Wahrheit der Geschichte liegt nicht in der Uebereinstimmung u n s e r e s Denkens und u n s e r e r Begriffe mit den gegebenen Gegenständen, sie lässt sich vielmehr nur erkennen, wenn wir es vermögen, uns u n s e r e s Denkens und u n s e r e r Begriffe zu entäussern und uns in einen historischen Gegenstand, eine geschichtliche Persönlichkeit, eine Epoche, einen Kulturkreis so hineinversetzen - mit möglichst völliger Aufgabe unseres eigenen geistigen Selbst -, dass wir die *immanenten* Wertbezogenheiten innerhalb der einzelnen historischen Faktoren als solche erkennen, um nach den aus ihnen selbst gewonnenen Massstäben zu einer Beurteilung des Ganzen und seiner Teile zu kommen.’

Vergelijk dit met wat wij zoo even over Michelet zeiden en gij hebt het onderscheid in de geschiedkunde; daar een individu, dat zich als zoodanig in het historische verplaatst, hier - een stap verder, ‘völlige Aufgabe des geistigen Selbst!’ Vergelijk het met Zola, zet het in het artistieke om, en gij hebt, wat het naturalisme gepoogd heeft en wat in den *Roman expérimental* werd verdedigd:

> ‘Je voulais en venir à cette conclusion: si je définissais le roman expérimental, je ne dirais pas qu'une oeuvre littéraire est tout entière dans le sentiment personel, car pour moi le sentiment personnel n'est que l'impulsion première. Ensuite la nature est là qui s'impose, tout au moins la partie de la nature dont la science nous a livré le secret, et sur laquelle nous n'avons pas le droit de mentir. Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée a priori par l'observation et par l'expérience.’

En de physiologie - de natuurwetenschap? Het is karakteristiek, dat hetgeen volgens mijn jongen vriend, den historicus uit de 20e eeuw, tot een soort mysticisme moet voeren en ‘an der Grenze des Rationalen’ staat door Zola in de 19e eeuw met de natuurwetenschap in verband werd gebracht. Maar juist in dit karakteristieke voor twee tijden liggen verzachtende omstandigheden. Bovendien, men kan niet ontkennen, dat wetenschap en kunst hier tot zeer eensluidende methoden kwamen, dat het objectivisme, waarvan een onbevooroordeeld natuuronderzoeker meende te moeten uitgaan, gelijkenis vertoont met dit laatste uiterste van artistiek subjectivisme, en

dat de wetenschap die alleen iets gelooft te kunnen bereiken, wanneer het individu zich zelf en zijn voorop gestelde meeningen uitschakelt een zonderlinge overeenkomst heeft met de kunst, waar, om de hoogste vereenzelviging te bereiken, het individu zich opoffert.

‘Maar’ - roept een lezeres, die bij dit lange hoofdstuk uit de geschiedenis der letteren bijna in slaap gevallen is, - ‘wanneer die twee op hetzelfde neerkomen waartoe dan dit pompeuse betoog?’ Daarmee komen wij op ons punt van uitgang terug.

Wij hebben vroeger gezien, dat de overgang van de eigen stem naar het neutrale geluid, van het lyrische naar het epische aan het begin van de Rougon-Macquart stond, wij hebben het een bewijs genoemd van Zola's wilskracht, zijn zelfbeheersching en zijn overtuiging. Die zelfde overtuiging blijkt uit zijn geheele manier van werken, die er onophoudelijk naar streeft zijn persoonlijkheid in de gegeven feiten, in de werkelijkheid op te lossen.

Wanneer wij zijn ‘documents’ beschouwen, de wijze waarop hieruit zijn boeken groeien en uit zijn boeken zijn *Histoire d'une famille*, krijgt het zinnetje van Scudéry, waarmee de historie theoretisch in de letterkunde werd ingevoerd een allervroolijkst ironisch tintje: ‘pourquoi ne pourrait-on pas inventer toutes choses, et supposer même les pays qui ne sont point? Car ce serait bien de la peine épargnée.’ - Waarachtig, Zola heeft geen moeite gespaard! Blader het boekje van Henri Massis: *Comment Emile Zola composait ses romans* eens door en gij zult versteld staan. Notities en platte gronden van de wijk en de straten, waar de roman speelt, over de menschen die er in werken, de kinderen die er in stoeien, over de huizen, de kerken, de kroegen, de bank van leening, over de ambachten en bedrijven, hoe een heerenoverhemd en een mousselinen japon of een gordijn gesteven en gestreken worden, rekeningen en waschbriefjes, gereedschappen en technische uitdrukkingen, bijnamen van werklui, feesten en vermakelijkheden, welke liedjes er bij gezongen worden en wat zij kosten, plechtigheden en wat men er eet en drinkt, twisten en verzoeningen, hoeveel dagen in het jaar een

slecht werkman werkt en hoeveel blauwe Maandagen hij houdt, hoe hij kameraden bedot, zijn vrouw in de maling neemt.... en wie weet wat nog meer. Aardiger nog dan die lijsten en inventarissen is wat wij uit berichten van tijdgenooten en uit zijn korrespondentie zien. Zola komt op een avond bij Flaubert oploopen, valt in een stoel en zucht wanhopig: ‘Que ça me donne du mal, ce Compiègne.... que ça me donne du mal! Hij vraagt aan Flaubert hoeveel kaarsen er bij het diner op tafel stonden,.... of er luid gesproken werd.... waarover men sprak.... en wat de keizer zei.... “Et Flaubert, moitié pitié de son ignorance de l'intérieur impérial, moitié satisfaction d'apprendre à deux ou trois visiteurs, qu'il a passé quinze jours à Compiègne, joue à Zola dans sa robe de chambre, un Empereur classique au pas trâinant, une main derrière son dos ployé en deux, tortillant sa moustache, avec des phrases idiotes de son cru.” (Journal des Goncourt Année 1775). Of Zola schrijft aan de vrouw van zijn uitgever, Madame Charpentier:

> ‘Chère Madame,
> J'aurais besoin d'un renseignement pour *Nana*, et vous seriez bien aimable de me le donner. Dans le grand monde, lors d'un mariage, donne-t-on un bal, et quel soir? Le soir du contrat ou le soir de l'église? J'aimerais mieux le soir de l'église. Je voudrais que le bal eût lieu dans le salon des Muffat. Surtout si le bal est tout à fait impossible, puis-je faire donner une soirée? Autre chose: si c'était le soir du contrat, quelle serait la toilette de la mariée? et, si c'était le soir de l'église, devrais-je faire partir les mariés pour le voyage réglementaire à l'issue du bal?’ etc.

Zulke staaltjes kan men in overvoed vinden.

‘Documents’? Zeker, maar zijn het niet eigenlijk in de eerste plaats hekken en heiningen tegen alles wat op persoonlijke verbeelding zou kunnen lijken, dijken en dammen tegen ieder eigen verzinsel, kettingen en kluisters waarmee het ‘ik’ zich aan de historische gegevens vast legt? Wilt gij het bouwstoffen noemen, van overal bijeengedragen en waaruit het gebouw van de *Rougon-Macquart* moet opgetrokken worden? Denk er dan eerst eens over na of het niet veeleer de middelen zijn, waarmee de schrijver zich telkens weer met de werkelijkheid vereenzelvigt

waarin hij afstand van al het individueele, van alle ‘sentiments personnels’ kan doen, en waardoor hij het kunstwerk aan zijn zelfstandige ontwikkeling kan overlaten.

Wij zijn het er over eens, dat de vergelijking met de natuurwetenschap een vergissing geweest is. Maar wij zijn het er niet over eens, hoe die vergissing moet beoordeeld worden. En van die vraag hangt de waardeering van Zola's levenswerk af. Nemen wij, zooals de Fransche critici het gaarne doen, die vergelijking al te letterlijk, dan kan het oordeel uitvallen, dat Zola inderdaad in zijn romans iets anders gegeven heeft dan wat hij in zijn theorie wilde. Nemen wij ze daarentegen voor wat zij naar onze opvatting is, een onhandige terminologie voor iets, wat instinctief juist gevoeld werd, dan heeft Zola ingezien, waar de ontwikkeling van de Fransche letterkunde heen moest voeren en met al zijn vlijt, ernst en eerlijkheid er naar gestreefd, de consequenties van dat inzicht te aanvaarden, dan heeft hij het logische vervolg op wat zijn voorgangers begonnen hadden, geleverd, dan is het naturalisme een verschijnsel van beteekenis in litteratuur en de beschavingsgeschiedenis.... en dan geeft ons de *Roman expérimental* ten slotte, niettegenstaande zíjn fouten, een begrip van dit verschijnsel.

Inleiding tot de vertooning van Rosmersholm

Zeer geëerde Toehoorders - Dames en Heeren!

Eerlijk gezegd, kom ik mij op deze plek wel ietwat overbodig voor...

Een inleidend woord bij een stuk van Ibsen? Ibsen is in' alle Europeesche schouwburgen van Moskou tot Melle opgevoerd: Ibsen is in alle talen, Samojeedsch en Bargoensch niet uitgezonderd, vertaald; Ibsen wordt door groene knapen in bed en door grijze tantes op theesaletjes, met graagte gelezen; Ibsens werken vormen een onmisbaar bestanddeel van alle leesbibliotheken en zullen welhaast ook in Vlaanderen hun weg naar de Bagijnhoven en Hoogere Burgerscholen voor Meisjes vinden.

Wat moet ik dan inleiden?

Bovendien voel ik mij oud - zeer oud. Het is bijkans vijf-entwintig jaar geleden, dat ik Rosmersholm voor het eerst opvoeren zag. Het was te Parijs, in het Théâtre de l'oeuvre, onder leiding van Lugné Poë. Toen was het een daad. Een daad waarover misschien de onsterfelijke Musen van het treurspel zich verheugden, maar die door een groot gedeelte van het publiek, zoo niet met rotte appelen, dan toch met fluiten op huissleutels beloond werd. Wij stonden toen in het teeken van het Symbolisme. Heel het Realisme was uit den booze. Niets deugde, of het moest een mystiek tintje hebben. Aan al ons doen en laten was een luchtje van wierook. Zoo pleegde men toen de namen Ibsen en Maeterlinck in éénen adem te noemen - en het was al heel mooi, wanneer er geen christelijk kerkvader of middeneeuwsch mysticus als derde man bijkwam.

Omstreeks denzelfden tijd kwam Rosmersholm ook te Berlijn op de planken. Hier was het de onverschrokken Otto Brahm, die met zijn trouwe volgelingen het waagstuk aandurfde. Zoover ik weet, werd er niet gefloten, maar het tumult in een deel van de Duitsche pers woog tegen de Parijsche muziekinstrumenten wel op. Zonderling echter, de Mystiek was verre. Integendeel, de kunstenaars, die hier Ibsen ten tooneele brachten, waren volbloed Realisten, vertegenwoordigers van het Duitsche Naturalisme; het was de kring van den jongen Hauptmann en van Otto Erich Hartleben, de kring waaruit ‘Einsame Menschen’ en ‘Hanna Jagert’ voortkwamen.

Die tegenstrijdigheid is karakteristiek voor Ibsen. Noch Parijs, noch Berlijn, had ongelijk. Aan den eenen kant wortelt zijn kunst diep in de werkelijkheid - aan den anderen zoekt zijn geest gaarne het boven- en buitennatuurlijke. Maar of zij daarom gelijk hadden? Of die werkelijkheid nu juist dat is, wat de Duitschers van omstreeks '90 onder Naturalisme verstonden? Of dat bovennatuurlijke zich laat vergelijken met hetgene de Parijzenaars met hun ietwat geparfumeerde Mystiek bedoelden?

Wanneer wij oude IJslandsche Sagen lezen, treft ons diezelfde eigenaardige verbinding. Wij kenden ze toen ter tijde nog niet, maar hadden wij ze gekend, wij zouden daarbij met hetzelfde recht, hetzelfde krijgsgeschreeuw aangeheven hebben: Naturalisme - Mystiek! Wanneer wij de levensgeschiedenissen van den sterken Grettir, van Egil den Skalde, van den wijzen Njal lezen, dan verwonderen wij ons ook, hoe vast deze mannen met hun gespierde beenen op de aarde staan, terwijl om hun hoofd de beangstigende machten van een donker noodlot waaien. Wij zijn verbaasd, hoe diezelfde oogen, die ingericht schijnen naar de heuvels en de verre heldere Noordsche kim te kijken, tegelijkertijd in staat zijn door het ‘tweede gezicht’ de toekomst en het onzienlijke te aanschouwen - van een klaren blik tot clairvoyance schijnt hier maar één stap. Daar is in deze verhalen niets van dat nevelig fantastische, dat als een tooverwaas Oostersche sprookjes omgeeft, met hun bezweringen en Efriten,

hun geheimzinnige kasteelen en onderaardsche holen glinsterend van diamanten. Het zijn hier lachende of ernstige menschen, slim en openhartig, moedig en wreed, sterk en eenvoudig, bereid met evenveel wilskracht hun akker te ploegen, bloedwraak over een gevallen broeder te nemen of met eenige koggen het wijde sop te kiezen. Maar toch kennen zij de zwarte kunst, toch vreezen zij de donkere krachten, die een menschenleven kneuken en breken, wanneer wij er het minst op verdacht zijn. Zij weten van weerwolven en vampieren, van spoken en heksen, zij kennen spreuken, die de kracht van wapenen te niet doen, het vuur binden en ontbinden. Maar de overgangen van het dagelijksche tot het geheimzinnige zijn in hun Saga's en verhalen bijna onmerkelijk, zij zijn natuurlijk als hun leven zelf. Een goede slag met de bijl, die het hoofd van een vijand weg doet vliegen, een slim en rechtvaardig oordeel van een wijs rechter in een verwikkelden strijd, een boos tooverwoord van een sluwe kol, een vloek van een verongelijkte vrouw, die twist brengen, eindeloos bloedvergieten veroorzaken, liefde en leven vernietigen kan - ze hooren alle te zamen in één Saga thuis, ze staan alle op hetzelfde plan, zij komen zonder overgang na elkaar.

Ibsen was de nakomeling van deze IJslandsche vertellers. Wij behoeven er Peer Gynt maar op na te slaan om te begrijpen hoe dicht hij bij de Noordsche Folklore staat. Ook hij was een Sagadichter - hij heeft ons de Saga van Brandt en de Saga van Hjalmar Ekdal, van den Bouwmeester en van John Gabriel Borkman gegeven. Een Saga begint: ‘Een man heette Thorkel, hij woonde aan de klippen, bij de Zalmrivier. Hij was sterk en hooggeëerd, slechts weinig mannen konden zich in aanzien met hem meten - en zoo voort.’ Bijna even eenvoudig beginnen de drama's van Ibsen: een koele uiteenzetting en wij kennen de personen; een eenvoudig tooneel, niets van de ingewikkelde introducties van het Fransche intriguenstuk. Klaar en koen. Daar staan zij - de vertelling kan beginnen.

Maar de mannen en vrouwen, die Ibsen in zijn eigen tijd zag, waren niet meer de IJslanders en Noren van weleer. Veel

generaties waren voorbij gegaan. Kracht en openhartigheid hadden plaats gemaakt voor weifeling en ziekelijke schuchterheid, de moed was verbasterd, wilde wreedheid, maar al te vaak tot geniepige laaghartigheid geworden. Zou hij....? Hij aarzelde in zijn jeugd. Moest hij niet liever naar de geschiedenis, naar het verleden grijpen en met de romantici een deel van zijn grieven en van zijn vreugden in een anderen tijd leggen, van uit een afstand zien? Immers hij had ook een anderen vorm gekozen. Het waren geen vertellingen meer - het waren drama's, die bij zijn voorouders onbekend bleven. Hij had zich aangesloten bij de behoeften en de verlangens van het overig Europa. De menschen kwamen níet meer in kleine groepjes, om zich des avonds om den eenen spreker te scharen en toe te hooren - hun uitspanning eischte meer, zij kwamen in dichte drommen naar de schouwburgen, zij wilden hun vertelsels *zien*. Uit den spreker moest een dramaschrijver worden, en Ibsen had dien stap gedaan. Neen, hij aarzelde ook nu niet lang. Het verleden kon hem voor zijn saga's geen stof leveren, wat hij te vertellen had, lag in het heden. Hij offerde - en dit viel hem misschien niet gemakkelijk - zelfs de dichterlijke vormen. Saga's waren proza geweest, zij zouden proza blijven. Zoo werd hij dan een deel, van wat wij met een verzamelnaam: het burgerlijk tooneelspel van de 19e Eeuw plegen te noemen.

Het zou een vermakelijk, maar lang niet gemakkelijk onderzoek zijn, wanneer wij van dit burgerlijk tooneelspel den stamboom wilden opsporen. Of liever de stamboomen - want het is een heel bosch. Bij den éénen schrijver stamt het regelrecht van de Romantiek, bij den anderen hangt het nog met de Klassieken samen - hier zien wij het uit den Roman ontstaan, ginds schijnt het uit de humoristische tijdschriften voort te komen; soms is het tendentiekunst, dan weer moet het enkel een brok natuur voorstellen; men treft er het diep tragische naast de karikatuur, het zuiver lyrische naast de intrigue. En dit alles hebben wij in één pot samen geworpen, omdat het eenige gemeenschappelijke factoren bezat, omdat het overal en altijd in den

vorm van samenspraken verscheen, omdat de spelers kleeren droegen in onzen eigen snit, het tooneel er uitzag als onze eigen kamers en hutten, de menschen tusschendoor sigaren rookten, champagne dronken, boerendialekt spraken, of wat dies meer zij, en - dit is ten slotte het belangrijkste - omdat al die stukken, hoe verschillend ook van oorsprong, toch altijd een zekeren wederzijdschen invloed op elkaar uitoefenden.

Ook aan dezen invloed heeft Ibsen zich niet onttrokken.

Het ligt intusschen allerminst in mijn bedoeling u een stukje geschiedenis der letterkunde op te disschen. Wij wilden van de saga van hedenavond, van de Saga: Rosmersholm spreken.

Een man heette Johannes Rosmer en woonde op Rosmersholm. Hij stamde uit een familie van louter officieren en geestelijken, die hooge rangen in het district hadden bekleed. Hij zelf was predikant, maar twijfel aan wat hij predikte was al lang in zijn hart opgekomen - ook twijfel of dat, wat zijn voorouders op maatschappelijk gebied voor onomstootelijk waar gehouden hadden, wel juist was. Van al die twijfelingen had hij met zijn vrouw niet gesproken. Zij was zwak en zielsziek, de wereld hield haar voor krankzinnig - misschien was zij het. Hij wilde haar niet verontrusten, en dan, zij hadden nooit tot elkaar gestaan als man en vrouw, die ook in het geestelijke alles deelden. Tijdens haar ziekte was een andere vrouw op Rosmersholm gekomen - een vrouw met doffe plekken in haar verleden: Rebekka West. Rosmer had vriendschap met haar gesloten. Hij kon over zijn zielstoestanden met haar spreken, zij begreep hem, zij voelden zich verwant. Bij vriendschap bleef het, Rosmer behoefde geen slecht geweten te hebben. Zoo hij haar in Bijbelschen zin al aanzag met begeeren, hij zelf wist dit niet. Hij was gelukkig van den dag af aan, dat zij in zijn huis gekomen was, zij lazen dezelfde boeken, doorleefden gemeenschappelijk zijn ontwikkeling. Op een zekeren dag heeft de zieke echtgenoote een einde aan haar leven gemaakt, ze is van den vlonder achter het huis in de molenbeek gesprongen. Wel was dit smartelijk voor Rosmer, maar zijn innerlijk leven is er niet door veranderd; wel

was zijn afgrijzen zoo groot, dat hij liever dan over den vlonder te gaan dagelijks eenen langen omweg maakte, maar zijn verhouding tot de vroegere vragen bleef dezelfde. Neen, het was zelfs een soort van bevrijding, zijn geest kon, nu hij niets meer geheim te houden had, den weg nemen, dien hij verkoos. Ook ten opzichte van Rebekka bleef hij dezelfde - meer dan vriendschap bestond tusschen hen schijnbaar niet.

Dit is de inleiding - hier begint Ibsen's stuk.

En dit geheele stuk behelst in de drie eerste bedrijven eigenlijk niets anders dan een openbaring van de rol die Rebekka gespeeld heeft vóór het stuk begon - een openbaring hoe Rosmer's vrouw gestorven is.

Zooals het bewijs van een sluw detectief wordt opgebouwd uit honderd feiten en feitjes, op zich zelf onbeteekenend, maar in hun samenhang van het grootste belang, zoo laat Ibsen kleine stralen van het verleden opschieten en voorbijflitsen. In iedere scene iets, eerst aanduidingen, vermoedens, allengs feiten, daden. Iedere persoon brengt zonder willen iets. Beangstigend jagen deze willekeurige deeltjes elkaar na, volgen elkaar, vullen elkaar aan, verbinden zich, tot het geheel - ik zeide het reeds, - een openbaring wordt.

Een openbaring voor de verderstaanden, voor Rosmer - maar vooral ook voor Rebekka. Want zij zelf heeft dit niet zoo gezien, niet zoo geweten. Zij is geen schurkachtige intrigante; zij is een zwakke vrouw. Zij heeft Rosmer van den beginne af aan lief gehad. Zij heeft misschien het noodlot een handje willen helpen, maar zij heeft toch ook den zoekenden mensch willen steunen, hem den weg naar de vrijheid willen doen zien. Zij heeft niet bewust een zeker doel nagejaagd, maar telkens, dikwijls zonder het te bedoelen en te begrijpen, den loop der dingen naar haar wenschen en opvatting beïnvloed.

Er ligt iets ontzettends in, wanneer wij een stuk van ons leven, dat wij toch zoo verbrokkeld, zoo fragmentarisch, zoo zonder den samenhang te doorvoelen, geleefd hebben, op eenmaal als een ijzeren eenheid voor ons zien opdoemen. Het waren oogen-

blikken, kleine handelingen, reflexbewegingen - en nu staat het op eenmaal voor ons, overzichtelijk in zijn gevolgen, onontkomelijk in de consequenties, een hardvochtige, onveranderlijke daadzaak, die ons beheerscht, die ons vermoordt. Het is te laat. Wat zoo los en lief leek, toen wij het in zijn afzonderlijkheid doormaakten, is nu samengesmolten tot een zwaar, gruwbaar zwaar beeld, dat ons een wreede tooverspiegel genadeloos tegenwerpt. Te laat!

Ibsen heeft ons dit gegeven. Ook daarin bleef hij de saga trouw. Want ook de saga geeft soms kleine daden en feiten afzonderlijk en laat ze aangroeien tot een wanhopig geheel, dat in zijn bloedige onafwendbaarheid alles en allen meesleept in dood en verderf. Gij kunt er de geschiedenis van den wijzen Njal op nalezen, hoe het noodlot in vrouwenoogen begint, om ten slotte in een woest tafereel van moord, brand en wraak te eindigen.

Moge nu Ibsen wat de werking van zijn stuk betreft, minder geweldig zijn dan zijn oudevoorgangers, in zijn middelen is hij verfijnder en toch weer anders. In de saga stelt de verteller alles in het werk, om ons de gebeurtenissen te laten mee beleven, - in zijn drama dwingt Ibsen onze gedachten voortdurend een andere plaats, een anderen tijd te zoeken dan die wij op het tooneel vóór ons zien.

In den geboeiden Prometheus van Aeschylos vinden wij een tooneel, waar de geketende Titan, aan het slachtoffer der goddelijke liefde, aan de arme Io, voorspelt, waar zij heen moet dwalen, vóór zij tot rust kan komen. De geheele aarde gelijk de Grieken ze kenden, wordt hier beschreven, alle landen der wereld hier genoemd. Men heeft het wel eens zoo voorgesteld, alsof de groote dramaturg hier met zijn aardrijkskundige kennis wou pronken. Dat is een zot oordeel. De dichter wil met de vreemde namen onzen geest ver van het tooneel wegbrengen, ver in den vreemde, ver in de toekomst. Wij zijn bij die profetische opnoeming niet bij den gevangen reus, maar wij volgen in gedachte de gejaagde vrouw op haar eindeloozen tocht.

Er zijn dichters, wier drama's stilletjes of beweeglijk aan ons oog voorbij trekken als beelden van een tooverlantaarn, terwijl onze geest rustig in het theater op de banken van de toeschouwers blijft zitten; andere dichters heffen ons als het ware op de planken, onze geest moet in het midden staan, moet deelnemen aan dat leven, die handeling, die zich daar afspelen; en eindelijk dwingen ons eenige dichters nog verder, wij moeten niet dat zien, wat op het tooneel gebeurt, maar wat er buiten ligt, hun handeling is slechts een zoeklicht, dat zij werpen in het ongeziene, in wat achter ons ligt, in wat komen zal. Tot die laatste soort behooren Aeschylos en Ibsen - maar terwijl Aeschylos onzen geest in de toekomst wijst, dringt Ibsen hem in het verleden.

Waarlijk, de drie eerste aktes zijn een zoeklicht dat in sprongen over een duister, vreemd landschap bliksemt, hier een vervallen huis, daar een grillige boom, dan weer een heuvel, een donkere kloof. Dit landschap is de ziel van Rebekka West - het licht valt er met stralen en strepen zoo lang op, tot wij het kennen, tot Rosmer het kent, tot zij het zelf kent.

Nu is zij zoo ver - zij weet, wat zij nooit volkomen begrepen heeft, de samenhang van haar eigen leven. Nu kan zij biechten en in deze biecht geeft zij zich - dit is een heerlijk stukje vrouwelijke, psychologie - misschien meer schuld dan zij werkelijk heeft.

Dan kan het einde komen, de laatste akte, het slot van de saga.

Rebekka moet, om Rosmer zijn verloren geloof in de loutering van de ziel terug te geven, den zelfden weg gaan, dien eenmaal de zieke vrouw heeft afgelegd. Rosmer wil, om te bewijzen dat hij haar offer aanneemt, zijn geloof terug gewonnen heeft, met haar mede in den dood. Man en vrouw behooren samen. Waar gij heengaat, daar wil ook ik heengaan. Man en vrouw....

Het is een groot oogenblik, wanneer in de tweede akte Rosmer Rebekka vraagt zijn vrouw te worden. De doodelijke schrik, die dit woord haar aanjaagt, is de sterkste openbaring. Het is gekomen, wat zij verlangd heeft, waarnaar zij met elke vezel

van haar ziel en haar lichaam streefde, waarvoor zij geleefd en gekuipt heeft - het is gekomen, en zij kan het niet aannemen. Zij weet op eenmaal, dat alles te vergeefs geweest is, dat haar edeler bewustzijn niets meer kan beginnen, met wat lager instinct zoo gulzig begeerde. Maar nu in de laatste akte, nu het om den dood, niet meer om het leven gaat, nu kan zij het aannemen. Te zamen gaan zij overtuigd en gelukkig naar den noodlottigen vlonder.

Er is over dit einde veel gehaspeld. Kunnen twee menschen, die hun schuld hebben ingezien, die overtuigd zijn, dat zij niettegenstaande veel verkeerdheden, toch door elkaars omgang grooter en beter zijn geworden, geen verhevener oplossing vinden dan een gezamenlijk graf? Ligt in het leven geen ernstiger boete dan in den dood? De hemel hangt vol met vraagteekens.

Zelfmoord - het woord smaakt bitter. Zeker, in onze verachting voor den zelfmoord ligt een onontbeerlijk beginsel van gezonde levenslust en levensbehoefte. De macht die ons het leven gaf, was niet zoo dwaas ons tegelijkertijd verachting voor dit leven in te prenten. Maar toch, ligt niet in de verachting ook eenige zelfoverschatting, een ietwat zonderling begrip van onze persoonlijke onmisbaarheid? Wijs is, wie een feest bijtijds verlaat, kinderlijk - onze dichter de Genestet heeft het gezegd - wie het lied van verlangen zingt. En wanneer wij toch bij de dichters zijn, kunnen wij er bijvoegen:

'Das Leben ist der Güter höchstes nicht'.

Maar deze problemen - *zeer geëerde Toehoorders*-zouden ons te ver voeren. Laten wij er den moreelen kant buiten en zeggen alleen nog dit. Kunst is er nooit en nergens, zelfs niet bij felste realisten, spiegel van de werkelijkheid. Wat in het leven mogelijk is, is het in de kunst vaak niet - en omgekeerd. In onze Saga van Rosmersholm moest veel tegenstrijdigs, moesten wisselvalligheden en wanklanken opgelost worden. Wij moesten tot de overtuiging komen, dat geene laagheid meer in het hart van Rebekka, geen twijfel meer in het hart van Johannes Rosmer, overblijven. Al het verstoorde, verbrokkelde, al de kwelling en

angst, alle nijpende kleinheid, al het vage tasten moesten uitklinken in een omvattend, machtig, gedragen slot. Wij moeten, wanneer wij den schouwburg verlaten, in ons binnenste de verzoenende zekerheid hebben, dat die twee, die op vreemde wegen doolden, nu tot een eenheid geworden zijn, door geen aardsche of bovenaardsche macht meer te verbreken.

Dit ten minste heeft Ibsen met zijn slot bereikt. Want wat bindt menschen zoo onafscheidelijk te zamen als de gemeenschappelijke Dood?

Ik heb gezegd.

Inleiding tot de vertooning van ‘Vader’

Zeer geëerde Toehoorders - Dames en Heeren!

Wanneer er zich onder u iemand bevindt, die gekomen is om na dorren, vermoeienden arbeid zijn geest bij een vroolijk, vermakelijk schouwspel te ontspannen, of iemand die na leed en pijn een opwekkende, hartsterkende kunst zoekt - dan houd ik het voor mijn plicht, dien ‘iemand’ te waarschuwen. Hij zou beter doen, vóór het scherm opgaat, zijn plaats in den steek te laten. Hij kan thuis een oud, vertrouwd boek opslaan, of ergens in de vrije natuur, aan het water, onder de boomen, pogen op andere gedachten te komen.

Of heeft iemand onder u bij geval in den ouden Aristoteles gelezen, dat het doel van een drama daarin ligt, dat het onze ziel loutert, het lage uit onzen geest verbant, dat het ons innerlijk reinigt en bevrijdt? Ook hij zal, wanneer hij iets dergelijks van Strindbergs ‘Vader’ verwacht, om het familiaar uit te drukken, van een koude kermis thuis komen.

Wat u heden avond te wachten staat, is geen troost en geen geruststelling, geen loutering en geen bevrijding, maar strijd.

Bloedige, onverzoenlijke strijd, strijd aan alle kanten, strijd op het tooneel, strijd in de ziel van den schrijver, strijd van menschen tegen elkaar, strijd van menschen met zich zelf.

Van alle onrustige, ontevreden geesten, die de laatste helft van de negentiende eeuw heeft voortgebracht, is Strindberg misschien de onrustigste en ontevredenste. Hij is een zoeker die nooit en nergens iets vindt, behalve datgene wat hij niet gezocht heeft. Hij is een omgekeerd kameleon - want waar dit

diertje, naar ons de zoölogen vertellen, gaarne de kleur van zijn omgeving aanneemt, daar neemt Strindberg overal waar hij komt opzettelijk een andere kleur dan zijn omgeving aan. Contramine is zijn element - hij is ‘der Geist der stets verneint’ en wanneer hij geloovig wordt, dan is het in de eerste plaats omdat hij den twijfel betwijfelt. Daarbij is hij zoo achterdochtig als een egel, die bij het minste geruisch zijn pennen opzet, en zoo gevoelig als een van die zieken, die wij bloeders noemen, en wier bloed bij de kleinste verwonding onstilbaar voortvloeit. Er is bijna geen gebied van wetenschap, kunst, of maatschappelijk leven, waarmede hij zich niet heeft bezig gehouden: wij vinden hem als taalgeleerde en als plantkundige, als geoloog en als occultist, als nationaal-oeconoom, geograaf en historicus, als dichter, prozaschrijver, dramaturg en als scheikundige. Toch geloof ik niet, dat een geleerde, die zich uitsluitend met één van al die takken van wetenschap bezig houdt, hem ten volle als collega zal beschouwen, en in de wetenschappelijke handboeken is van zijn vondsten niet al te veel te merken. Andere talentvolle heden, die hun drang naar beschaving er toe brengt, zich met deze vakken te bemoeien, plegen zich bescheiden van de uitkomsten, die door vakgeleerden bereikt zijn, op de hoogte te stellen. Hij niet - hij moet ook hier in de oppositie zijn, iets nieuws, iets anders vinden, bewijzen, dat iedereen tot nu toe eigenlijk ongelijk gehad heeft.

En als kunstenaar? Daar is het ook een wonderlijke zaak. Wanneer wij in gedachte de groote mannen uit alle tijden naast elkaar stellen, van Homerus, Dante, Cervantes en Shakespeare spreken, dan schiet ons Strindberg zeker niet te binnen. Wanneer wij de dichters van de negentiende eeuw, Goethe, Byron, Balzac, Victor Hugo, Dickens, Zola, Hauptmann, Ibsen aan ons oog laten voorbijtrekken, dan is Strindberg er ook niet bij. Ja, wij aarzelen, zoodra wij het woord kunst nader overleggen en het eng pogen te begrenzen, of wij hem eigenlijk wel een kunstenaar mogen noemen.

Indien ik zoowel voor de wetenschap als voor de kunst, de

keus heb tusschen de uitdrukkkingen ‘dilettant’ of ‘beunhaas’, kies ik voor Strindberg de laatste.

Hij was een beunhaas. Maar een overweldigend groote, een bovenmenschelijke beunhaas - haast had ik gezegd: een beunhaas in de vierde dimensie. En een eerlijke. Wat hij schrijft en wat hij spreekt, meent hij. Hij mag ijdel zijn, zeer ijdel zelfs, maar zijn kunst en zijn meeningen berusten, op het oogenblik dat hij ze uit, altijd op overtuiging, op vaste, innige, hartstochtelijke overtuiging.

Veertig jaar lang heeft Strindberg geschreven. Van zijn reusachtig ‘oeuvre’ is misschien een vierde gedeelte autobiographie, regelrechte beschrijving van zijn eigen leven. Maar ook van het overige, dat schijnbaar andere onderwerpen behandelt, spreken minstens negen tienden altijd weer van hem zelf. Hetzij drama, hetzij historie, hetzij roman, hetzij natuurwetenschap - eigenlijk zijn al die onderzoekingen ontdekkingstochten in zijn eigen binnenste. Veertig jaar lang is de litteratuur de onmiddelijke wijze van uitdrukking geweest, voor alles wat hij zelf doorleefde. De klemtoon valt hier op ‘onmiddellijk’ - en juist dit onmiddellijke, dit uiterst subjectieve maakt, dat wij er zoo moeilijk toe kunnen besluiten hem een kunstenaar te noemen.

Ieder dichter is ten slotte autobiograaf - hij verwerkt dat wat hij beleefde tot kunst, maar de manier, waarop hij dit doet, kan zeer verschillend zijn. Voor den éénen is zijn eigen leven, evenals al het andere, wat hij in de werkelijkheid waarneemt, slechts bouwstof voor zijn fantasie, hij grijpt er naar met rijke, begeerige handen, hij kneedt en vervormt het met zijn gedachten tot het dat geworden is, wat zijn droomen verlangen. Voor den ander daarentegen is zijn leven dat, wat door de kunst moet te niet gedaan worden, hij ontvlucht het, terwijl hij het omzet in edele woorden: de slechte daden die hij zou kunnen begaan, de droevige ervaringen die hij maakt, hij houdt ze zich van het lijf door ze voortdurend van het lage betrekkelijke in het hooge en schoone volstrekte over te brengen. En tusschen die twee liggen nog heel wat schakeeringen. Maar alle te zamen hebben

zij dit gemeenschappelijk, dat zij het leven telkens overwinnen, dat hun kunstwerk, wanneer het gereed is, de werkelijkheden, waaruit het werd opgebouwd, vergeten heeft en nu zelfstandig en onafhankelijk vóór ons ligt.

Deze overwinning op het leven behaalt Strindberg maar zeer zelden. Wat ons zijn geschriften vertoonen is geen zegepraal, maar de strijd zelf. Het gelukt hem bijna nooit den afstand te vinden, die voor ons gevoel het kunstwerk van de gebeurtenis moet scheiden. Tot artistieke zelfstandigheid hebben het maar weinige van zijn werken gebracht. Het is, wanneer gij mij een ietwat krachtig beeld wilt veroorloven, alsof hij den navelstreng, die den kunstenaar oorspronkelijk met zijn gedicht verbindt, nooit geheel doorscheuren kan en alsof het daardoor nooit tot een waarachtige geboorte komt. Of, indien u dit aangenamer klinkt, hij geeft geen rijpen wijn, maar altijd een gistingsproces.

Daarom hebben wij bij het lezen van al die vele boeken ook bijna nooit het gevoel van bevrijdende schoonheid. Wat gaat ons Shakespeare aan? Wij hebben Romeo and Juliet, Lear en The tempest. Wat Balzac? Wij hebben de Comédie humaine. Maar bij ‘Vader’, bij ‘De roode Kamer’, bij de ‘Historische Miniaturen’ en bij ‘Zwanenwit’ hebben wij altijd, altijd Strindberg en de vraag: ‘wat gaat ons Strindberg aan?’ komt bij geen van zijn werken op onze lippen.

Daar staat echter tegenover, dat juist dat persoonlijke, die strijd, uit een ander oogpunt bezien, weer iets heel belangrijks wordt. Want die strijd is onze eigen strijd. Wat die man doormaakt, is dat, wat ieder van ons, in zooverre hij het sombere verscheurde leven van onze eigen dagen meeleeft, tot op zekere hoogte doormaken moet. Hier vinden wij die kwelling, die pijn der tegenstrijdigheden, dat gedrochtelijke zoeken en peuteren, die onze in ieder opzicht in staat van ontbinding verkeerende maatschappij kenmerken. Zeker, een kunstenaar, wien het gelukt hieruit een zelfstandige schoonheid af te leiden, die als een bliksem door den donkeren, bewolkten hemel slaat, is gelukkig - maar voor ons, zwakke stervelingen, die de uitputtende worsteling

mee moeten maken, is het toch wel heel gewichtig, dat een mensch dit in al zijn jammerlijkheid en onvolkomenheid opgeteekend heeft. Dit schrijversleven, waarin zoo zelden ten volle bereikt werd wat wij kunst noemen, is een onbewust offer aan den geest van dezen ondragelijk zwaarmoedigen tijd van het onbereikte. Als zulk een offer zal Strindberg het misschien in de laatste jaren voor zijn dood hebben aangezien. Als zoodanig nemen wij het aan. Als zoodanig troost het ons in onze mismoedige oogenblikken misschien meer dan een objectieve schoonheid, en helpt ons, wanneer wij op het punt stonden, er het bijltje bij neer te leggen, toch maar weer op te staan en verder te kruipen door het verwarde, smartelijke doornbosch.

Wat een later geslacht van deze boeken denken zal, daarom behoeven wij ons niet te bekommeren. Wij voor ons zien ze als een spiegel. En nu weten wij heel goed, dat wat wij in een spiegel zien, geen kunst is, dat de beelden, die hij weerkaatst, een volgend oogenblik verdwenen zullen zijn - maar toch is het soms beter in een spiegel te kijken, op gevaar af iets afstootelijks gewaar te worden, dan met devote oogen naar een fraai schilderij te staren, dat ons onze eigen leelijkheid doet vergeten.

Gij begrijpt, dat ik u in de korte spanne tijds geen volledig beeld van Strindbergs veelzijdigheid geven kan. Ik kies daarom eenige punten, die betrekking hebben op datgene, wat gij heden avond zien zult in den ‘Vader’ en wil spreken over den vorm en het probleem - in dit geval Strindbergs drama's en Strindbergs opvatting van het huwelijk.

Ook in het drama was hij van een ongeloofelijke veelzijdigheid. Wij vinden alle trappen van het brutaalste realisme tot de wildste phantasmata. Hij maakt ze in proza en in verzen. Hij kent het burgerlijke drama, het koningsdrama, het sprookjes- en het spookdrama.

Maar in dit geheele tooneelwerk vertoont zich hetgeen wij zooeven zijn subjectivisme noemden, op zeer eigenaardige wijze. Daar alles met zijn eigen persoon en met wat hij op het oogen-

blik doormaakt samenhangt, werkt hij niet als andere dichters, die zich in hun gekozen historische, realistische of fantastische figuren pogen in te denken, maar hij vormt ze integendeel om naar zijn eigen ik. Hij is om zoo te zeggen veel meer een menschenvreter dan een menschenschepper. Dit maakt, dat hij er nooit in geslaagd is, zijn figuren zoo te karakteriseeren, dat zij ons als afzonderlijke personen, ook buiten de handeling van het stuk, duidelijk voor oogen staan.

En dit laatste is toch eigenlijk de opgave van den dramaturg en van den romanschrijver. Wij hebben om dit te bewijzen de voorbeelden maar voor het grijpen. Niet waar, gij weet precies wie Achilles en Hector, wie Cordelia en Lady Macbeth, wie Eugène de Rastignac, Jean Valjean, Markies Posa of wie Hjalmar Ekdal is? Wanneer ik hun namen noem, staan zij vóór u. Het kan zijn dat gij de stukken, de romans, de gedichten waarin zij voorkomen een weinig vergeten hebt, dat u hun lotgevallen min of meer ontschoten zijn, maar die mannen en vrouwen kent gij, persoonlijk. Het zijn uw vrienden of vijanden, maar het zijn menschen, wier gedaante u even duidelijk voor den geest staat als die van uw familieleden en kennissen. Er bestaan voor den kunstenaar heel wat manieren om zulke personen te scheppen - ieder doet het anders, niet allen lukt het in de zelfde mate. Eenige zooals Cervantes en Dickens zijn in dit opzicht bizonder sterk. Menigeen kent Sancho Panza die den Don Quichote nooit gelezen heeft, maar sterker of zwakker, de figuren moeten in levenden lijve vóór ons staan.

Welnu, ik tart zelfs den goeden kenner van Strindberg mij uit zijn werken drie zulke personen te noemen. Zoek in uw geheugen, dat van zulke literaire kennissen wemelt: gij zult er geen mannen of vrouwen van Strindberg onder vinden. Zelfs in de koningsdramas, in de Zweedsche en de Historische Miniaturen, waar het er naast andere dingen, den schrijver toch wel degelijk op aan kwam, zijn figuren nauwkeurig te omlijnen, brengt hij het niet zoo ver. Alles wat hij als menschen bedoeld heeft, vervaagt, noch de fantasie, noch het geheugen heeft er hou-

vast aan. In de heele reeks van zijn tooneelspelen is niets te vinden, wat zich met Cinna of Don César de Bazan, met Mascarille of Robbeknol laat vergelijken. Zoo is het ook met ‘Vader’.

Emile Zola heeft, nadat hij ‘Vader’ gelezen had, Strindberg een brief geschreven, waarin hij veel goeds over het stuk zegt. Maar bij alle waardeering laakt hij het, dat de Ritmeester, de hoofdpersoon, geen naam heeft en deelt mee, dat hij personen zonder ‘burgerlijken stand’ eigenlijk niet lijden mag. Nietzsche, die eveneens een goede kritiek in een brief gaf, drijft met deze aanmerking van Zola den spot. Toch had Zola, met zijn fijnen naturalistischen neus, geen ongelijk. De Ritmeester heeft niet alleen geen burgerlijken naam, hij heeft ook eigenlijk geen artistieke persoonlijkheid. Hij is wel een mensch, een man op deselfde manier, waarop Laura een vrouw is, maar hij is geen bepaald mensch, geen bepaald man, geen man dien wij, wanneer wij hem jaren later terug zien, uit duizenden zullen herkennen - en deze negatieve eigenschap heeft hij met alle mannen en vrouwen, met alle menschen die Strindberg ten tooneele gebracht heeft, gemeen.

Wanneer wij nu van de personen op de handeling van deze drama's overgaan, zien wij dat de zaak hier niet veel anders is. Dat iemand die bij het drietal eenheden van Aristoteles zweert, hier niets van zijn gading zal vinden, was te verwachten. Maar - en dat begreep Zola zeer goed - realisme is het ook niet. We zien in die drama's geen stuk uit de werkelijkheid gehakt, om het spontaan voor de oogen van de toeschouwers te brengen. Evenmin zijn zij, bij alle wilde krommingen van de fantasie, romantisch te noemen. En ten slotte vallen zij ook niet onder de rubriek: tendentie-stukken, want hoewel zij er staag op uit zijn fouten en verkeerdheden ten toon te stellen, wijzen zij bijna nooit den weg ter verbetering - of als zij het doen, mislukken zij deerlijk.

Leveren zij dus naar dien kant geen positief beeld, in hun opbouw doen zij het nog minder. Waar wordt een knoop behoorlijk voorbereid, waar een ontknoophig logisch en pakkend door-

gevoerd? Van alles, wat oude en nieuwe tijden van een drama verlangd hebben, van samenhangende fabel, duidelijk omlijste personen, volgehouden karakters, van kleurig spel der fantasie of meedoogenlooze werkelijkheid, van eigenschappen en zielstoestanden, van stichting of roering is niets overgebleven dan dit ééne: het konflikt.

Maar dit ééne is dan ook tot in zijn diepste diepten vervolgd. Die konflikten zijn van een felheid, een onoplosbaarheid, van een tandeknarsende noodzakelijkheid, dat zij ons al het andere kunnen doen vergeten. De personen mogen uit de werkelijkheid, uit de historie, of uit zijn verbeelding genomen zijn, van het oogenblik af aan, dat hij ze ons toont, havenen, plukken, knauwen en kwellen zij elkaar op iedere denkbare en ondenkbare manier. Twee menschen kunnen geen vijf minuten samen zijn, zonder elkaar steenen in den weg te werpen, elkaar het leven te verbitteren en te verzuren, elkaars zielen te pijnigen en uit te wringen - kortom, op de bitterste manier met elkaar in konflikt te komen.

En dit schouwspel vervolgen wij met brandende belangstelling. Waarom? Zeker niet omdat het schoon is. Ook niet uit aangeboren wreedheid die onze zinnen prikkelt. Neen, wij vervolgen het, omdat het weliswaar overdreven, maar toch een stuk van ons eigen leven is. Omdat wij weten, dat de moeilijke vragen, die wij in onzen tijd op te lossen hebben, er ons toe brachten eerst ons zelf en daarna anderen te pijnigen. Wij hebben de pijnbanken met duimschroeven, spaansche laarzen en wat dies meer zij afgeschaft, galg en rad zijn op pensioen gesteld en van heksenprocessen hoort men niet meer. Maar hebben wij niet gruwzamer middelen uitgevonden, die wij niet tegenover misdadigers en verdoolden aanwenden, maar tegen hen die wij moesten liefhebben - en die wij werkelijk lief hebben? Is de samenleving in haar geheel en het samenleven van enkele individuen in de negentiende en in de eerste helft van de twintigste eeuw niet een net van pijnigende misverstanden en wanverhoudingen, een magazijn van moreele duimschroeven en schandpalen, een heksenproces van de ziel?

Wij loopen door de oude musea en beschouwen de folterkamers en martelwerktuigen; daar hangen ze, de knuppels waarmee de ledematen vermorzeld, de messen waarmee de tongen uitgetarnd, de schorpioenen en knoeten waarmee de bloote ruggen gegeeseld werden. Wij zien ze en vragen ons sidderend af: hoe is het mogelijk dat brave menschen, huisvaders, soliede kooplieden, eerlijke burgers, hun medemenschen dat aangedaan hebben? Mogelijk of niet - het is gebeurd. Welnu, Dames en Heeren, ik hoop dat er een tijd zal komen, dat een jong geslacht de romans en de drama's van Strindberg zal lezen met dezelfde gevoelens, die ons in de Gevangenpoort in den Haag besluipen, dat ook zij eenmaal zullen vragen: hoe is het mogelijk, dat menschen hun medemenschen dit hebben aangedaan? Maar ook voor hen zal naast die vraag, de uitroep moeten oprijzen: mogelijk of niet - het is gebeurd.

Onder de konflikten, die Strindberg met voorliefde ten tooneele voert, staat het huwelijk bovenaan. Ik heb er geen statistiek van opgemaakt, maar ik durf wel beweren, dat in negen-ennegentig van de honderd gevallen de verhouding van een echtpaar tot elkander, en in samenhang daarmee de verhouding van ouders tot kinderen geschilderd wordt. Ook in ‘Vader’ is dit het geval.

Kent gij de fabel van de muis en den kikvorsch? Zij hadden elkaar zoo lief, dat zij besloten elkaar nooit te verlaten. Toen bonden zij met een koordje den voorpoot van den één aan den voorpoot van de ander. Maar er kwam een groote roofvogel, een van die beesten, die zoowel kikkers als muizen eten.

Toen was goede raad duur - ieder wou in zijn eigen element vluchten, de één in het water, de ander in een hol in de aarde, de één trok naar rechts, de ander naar links - zoo bleven zij waar zij waren, het monster vrat ze beide op, en spuwde vermoedelijk het koordje uit. Fabels plegen, vanwege de aanschouwelijkheid, met katastrofen te werk te gaan. Het dagelijksch leven is rustiger, maar daarom niet minder tragisch. Ook al ware de roofvogel niet gekomen, de kikker zou op den duur toch naar

de koude sloot, de muis naar haar warm holletje verlangd hebben. Maar het koordje! Dan zouden zij hun wenschen geuit, en elkaar eerst verwonderd en dan vijandig aangekeken hebben. Zij zouden langzamerhand zijn gaan begrijpen, dat zij beter gedaan hadden, elkaar zonder koordje van tijd tot tijd, op gelukkige dagen, op neutraal terrein te ontmoeten, elkaar in vrijheid te beminnen, in vrijheid te helpen. Ja, dan zou het koordje al strakker en strakker gespannen worden, het zou nijpen en knijpen en striemen en in het vleesch snijden, zij zouden elkaar om het koordje haten en verwenschen, zij zouden menigen venijnigen ruk geven, om zichzelf en den ander nog meer pijn te doen. En ten slotte bleef er niets anders over dan dat één van de twee stierf. - Of dat men het zorgvuldig vastgeknoopte koordje, waarover Onze Lieve Heer zijn zegen gegeven had, door een onverschilligen derden man weer liet lospeuteren - en bij die gelegenheid blijft er dan van elk van de twee een lap vleesch en veel druppels bloed aan hangen.

Maar ieder huwelijk is een koordje, dat muis en kikvorsch verbindt, want man en vrouw zijn wezens van verschillende soort; elk heeft zijn element, zijn eigen toevlucht en wanneer men ze samenkoppelt zal er zeker een roofvogel komen of een oogenblik waarop hun verlangen naar de eigen sloot, het eigen hol ontwaakt en ze terug willen. Lacy - dan wordt het touw zoo strak gespannen, dat de duivel er op koord dansen kan.

Liefde in het eerste stadium - vóór het bezit - is jacht; liefde in het tweede stadium - na het bezit - is strijd. Dat heeft de natuur met het oog op de instandhouding van de soort lang zoo kwaad niet ingericht, want er bestaan geen natuurlijker en gezonder instinkten en gevoelens dan jagen en den jager verschalken, strijden en bestreden worden. Bovendien is niets van een zoo aantrekkelijke afwisseling en werkt niets zoo bevruchtend op de verbeelding dan die twee. Maar het moet eerlijk spel zijn, het moet vooral in vrijheid geschieden, anders gaat zoowel van de jacht als van den strijd de aardigheid al gauw af.

Maar hoe komen wij er dan toe van deze vrije jacht, van dezen

vrijen strijd, die in een hoogere macht verheven liefde heeten, iets gebondens te maken? Daar zijn dikke boeken genoeg over geschreven, en ik zal mij wel wachten dit vat van onuitputtelijkheid: het ontstaan en de ontwikkeling van het huwelijk, hier van avond opnieuw aan te steken. Wij zullen er, om Strindberg te vertolken, alleen dit van zeggen: de Natuur gaf man en vrouw, toen zij hun kinderen noodig had, de liefde - de Maatschappij gaf man en vrouw, toen zij hun kinderen noodig had, het huwelijk. Daarom is de liefde een natuurlijk en het huwelijk een sociaal verschijnsel - dat deze twee soorten van verschijnselen niet altijd harmonieeren, weten wij maar al te wel.

Het gecompliceerde van het geval is nu, dat de sociale instelling: huwelijk toch in den grond weer berusten moet op een hoogst onsociale en zeer natuurlijke toeneiging van twee individuen, en dat de geregelde verhoudingen, die de Maatschappij wenscht, altijd weer moeten ontstaan uit losbandigheden als jacht en strijd. ‘Schaf het huwelijk af en gij krijgt een ondragelijke verwarring’ - roept de wijze en bezadigde Maatschappij. ‘Schaf de liefde af en gij krijgt in het geheel geen huwelijk,’ antwoordt hem de lichtzinnige Natuur. In den grond is de waarheid van dit argument voor de Maatschappij zeer pijnlijk. Zij zou als het maar even ging, graag de liefde missen en het, huwelijk behouden. Van een zuiver sociaal standpunt zijn die huwelijken de beste, die met de liefde het minst mogelijk te doen hebben. Maar de oude filosoof dien wij van avond al eenige malen geciteerd hebben, mag zeggen wat hij wil: in dit opzicht is de mensch zeker niet in de eerste plaats een sociaal, maar veeleer een natuurlijk dier.

Nu hebben Maatschappijen van allerlei soort, in den loop van veel eeuwen een aantal middeltjes bedacht, om in het huwelijk de kwade en gevaarlijke eigenschappen van de liefde ten minste te beperken. Een van die middeltjes bestond daarin, dat men van den beginne af aan den strijd verhinderde, door tegen een van de partijen te zeggen, dat zij de zwakkere was en moest zijn. Hierbij ging de Maatschappij slim genoeg te werk. Er zijn feite-

lijk een aantal toestanden, waar het mannelijk wezen het vrouwelijke beschermen en verdedigen moet, en dit voert tot het schijnbegrip, dat hij de sterkere is. Wanneer wij er nu den Godsdienst bijhalen, dan laat zich uit dit schijnbegrip al heel gauw een soort van dogma slaan en wij krijgen zoo iets als: ‘gij vrouwen zult den man onderdanig zijn.’ In het dichterlijke kan men het dan omkeeren en van den man ‘eerbied voor het zwakke geslacht’ en meer dergelijks verlangen. Het geheel wordt dan een religieus-maatschappelijke dwangvoorstelling, met ‘gehoorzaamheid aan den echtgenoot’ aan den éénen en ‘vrouwenvereering’ aan den anderen kant. Zoo ongeveer heeft het zich in het beschaafde Europa sedert de Volksverhuizing ontwikkeld.

Weliswaar liet zich de liefde dit lang niet overal en altijd welgevallen en sprong zoowel binnen als buiten het huwelijk meer dan eens uit den band - maar dit hinderde zoo erg niet. Wanneer de zaak in het algemeen maar ordentelijk bleef, konden zich een aantal individuen wel eenige bokkesprongen veroorloven. Al naarmate men deze buitelaars maatschappelijk meer in de hand had, kon men ze bovendien bestraffen of buiten de wet stellen.

Alle gekheid op een stokje - er heeft in het christelijk huwelijk, zooals het lang bestaan heeft, natuurlijk een mooie en sterke kern gelegen, en Strindberg weet heel goed, dat het de oplossing van een moeilijk vraagstuk geweest is. Maar de menschen staan niet stil, en wanneer zij misschien ook niet beter worden, zoo veranderen zij ten minste. Zoo kwamen er tijden, dat men de noodzakelijkheid van dit onderdanig zijn niet meer inzag - dat de liefde in haar natuurlijken vorm haar recht tegenover de Maatschappij hernemen moest. Toen moesten er nieuwe wegen gevonden worden. De hoogere kringen aan het eind van de zeventiende en gedurende de achttiende eeuw namen de zaak niet al te zwaar op. Zij trokken in gedachte een streep en aan den éénen kant kwam de liefde, aan den anderen het huwelijk te staan. Zij tornden niet aan de maatschappelijke instelling, zij lieten zelfs het religieuse element voor wat het was, maar daarnaast genoten zij

van wat de natuur hen geven wou en met dit vroolijke dubbelleven waren zij alleszins tevreden. Kon men met zijn gemaal of zijn gemalin uitkomen, des te beter; zoo niet dan waren er cavaliers en maîtressen genoeg, om een extratoertje te maken. Wie zou het kwalijk nemen?

Maar de ernstige, zwaartillende negentiende eeuw kon de zaak niet van het standpunt van Jantje Plezier beschouwen. Wat hoogere kringen zoo gemakkelijk hadden afgeschud, bleek voor het burgerlijk bewustzijn een zware last. Het huwelijk was er - wat tegen het huwelijk zondigde was echtbreuk, overspel. Zondigde? Men gevoelde het woord zonde niet meer in zijn godsdienstige, maar men voelde het des te dieper in zijn maatschappelijke beteekenis. Men kon niet ophouden, het huwelijk als een sociale noodzakelijkheid te beschouwen, maar men kon het in den vorm, waarin de tijden het ons overgeleverd hadden niet meer verdragen. Het huwelijk was een anachronisme, maar een tergend, schrijnend anachronisme - en daar de Maatschappij geen uitweg vond en voor en na op het standpunt bleef staan: ‘het huwelijk moet er zijn of de samenleving loopt in de war,’ zoo moest het in zijn individueelen vorm telkens en in al zijn belachelijkheid en zijn somberheid uitgevochten worden. Daar kwam dan de strijd terug - maar het was niet meer de vrije, de heerlijke strijd uit de natuur, maar een bezoedeld en onvrij gevecht en gekibbel. Man en vrouw worstelden niet zooals eenmaal Siegfried en Brünhilde geworsteld hadden, maar ze plukhaarden en keven zooals Jan en Lysje uit het liedje, die elkaar met de koekenpan afrossen. En erger - want een echtelijke vechtpartij kan soms verfrisschend zijn - zij vonden woorden die venijniger striemden dan zweepslagen, beleedigingen die den levenslust vernietigden. De man moest erkennen, dat de vrouw een vrij en onafhankelijk individu geworden was, en toch kon hij zich nog altijd niet losmaken van die oude traditie, waarnaar zij hem als eigendom was toebedeeld. De vrouw voelde zich zelfstandig, maar het eerste, wat zij met haar zelfstandigheid deed, was een wreed misbruik van haar macht.

En de kinderen? Zoolang zij klein waren, werden zij door de gepijnigde ouders tegen elkaar uitgespeeld, men smeet ze elkaar in overdrachtelijken, haast ook in letterlijken zin voor de voeten, zij waren een nieuw middel om elkaar te kwellen. Kwamen zij tot de jaren van onderscheid, dan kozen zij partij voor den één of den ander en verscherpten en verbitterden hiermee het konflikt. Wat eenmaal een familie geweest was, werd een geniepige, gore anarchie....

Deze anarchie heeft niemand beter geschilderd dan Strindberg.

Zeer geachte toehoorders, het is het recht van iemand die u de meeningen van anderen vertolkt, hierbij een weinig te overdrijven. Van dit recht heb ik, daar ik in het algemeen niet vies van overdrijvingen ben, ruimschoots gebruik gemaakt. Gij zult, daaraan twijfel ik niet, met het gezonde verstand, dat onzen stam eigen is, waarheid van overdrijving weten te onderscheiden - niet alleen bij wat ik gezegd heb, maar vooral in het stuk dat nu - want ik zal uw geduld niet langer op de proef stellen - wordt opgevoerd, in ‘Vader’. Een nauwkeurige analyse van den inhoud, een karakterbeschrijving van de personen kunt gij, na alles wat wij besproken hebben, niet van mij vergen. Het moge voldoende zijn wanneer ik u zeg, dat het een fraaie variatie op het thema ‘muis en kikvorsch’ is. ‘Gestraft met den koorde totdat er de dood op volgt’ heette het in oude halsvonnissen - zoo heet het ook hier.

Ik heb gezegd.